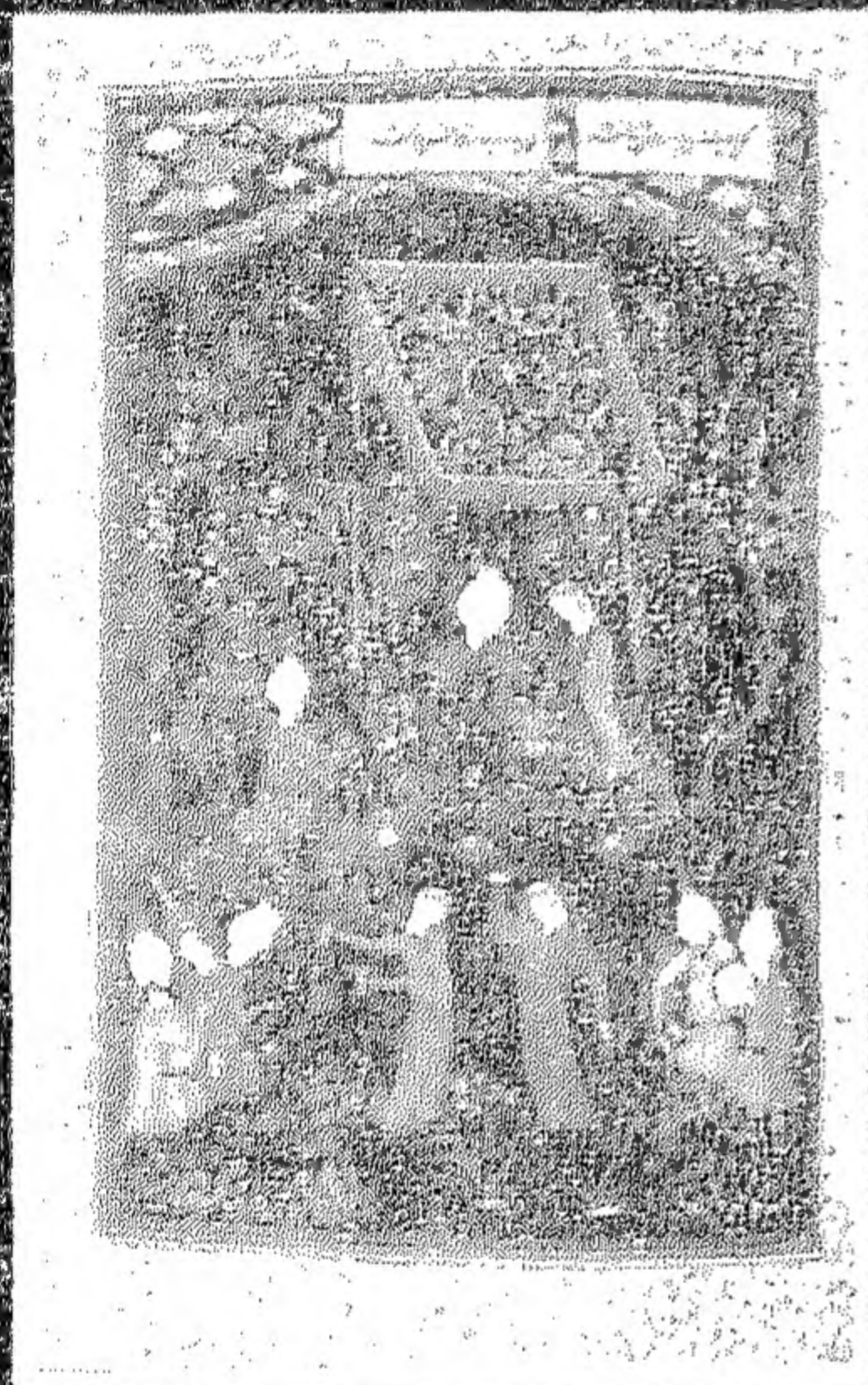
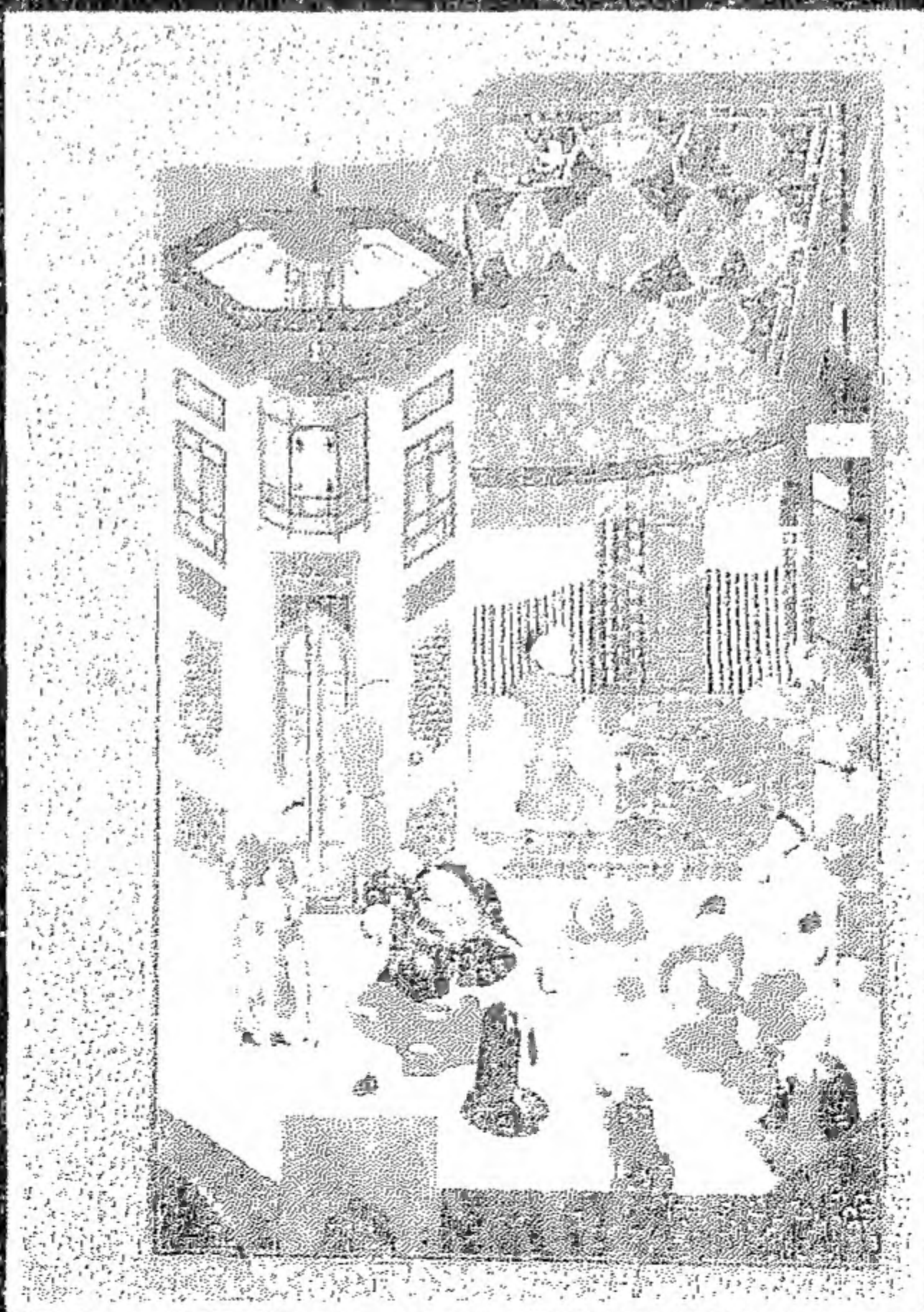
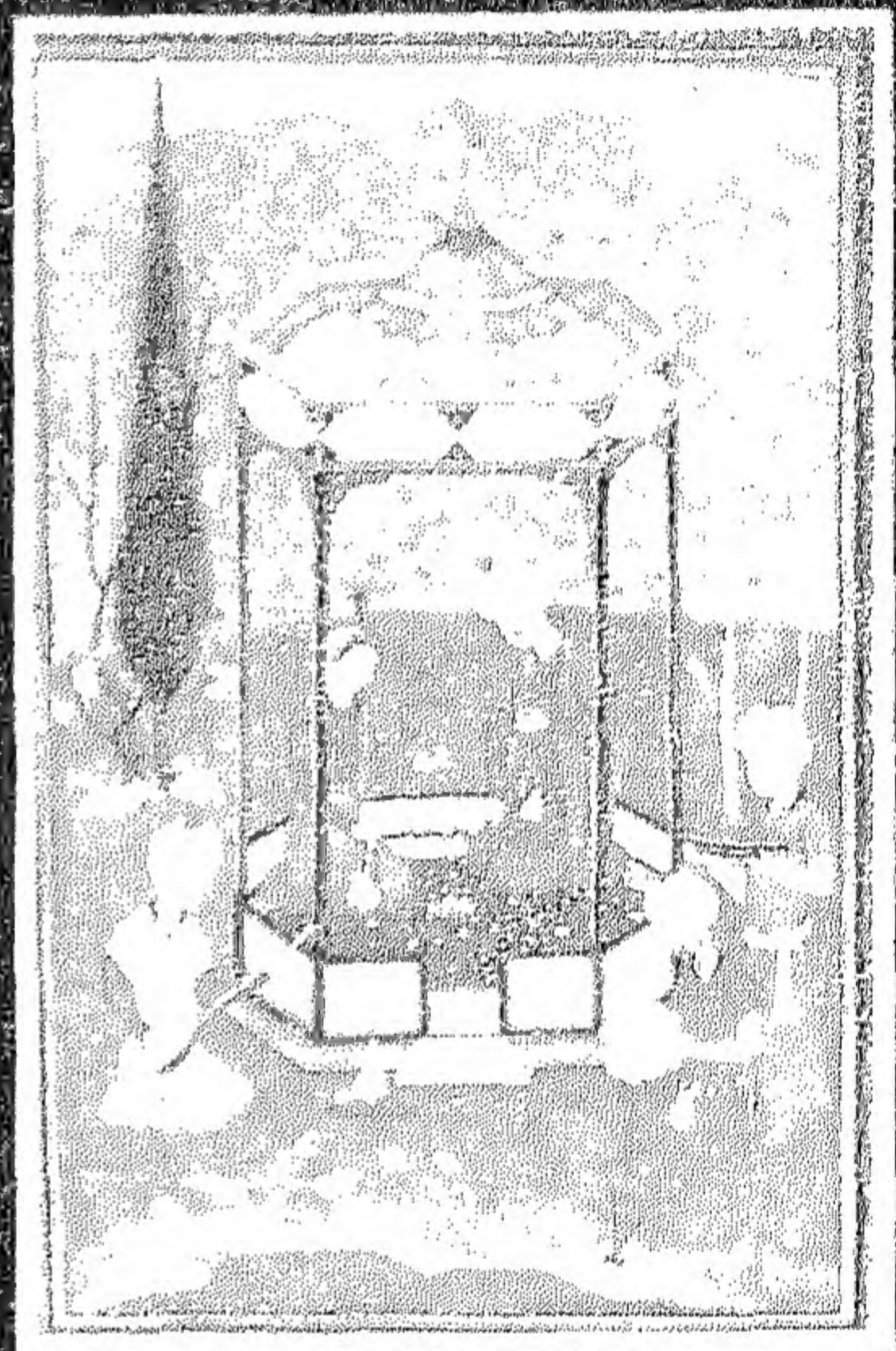


مَنَاطِطُ الْعَالَمِ

في التصوير الإيراني



في العصرين
التموري
والصفوي



مكتبة مطبوعات

مكتبة



Bibliotheca Alexandrina

مكتبة

مَنَاطِلُ الطَّرَبِ
فِي التَّصْوِيرِ الْإِسْرَافِيِّ

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة
الطبعة الأولى
١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م

٦ ميدان طلعت حرب القاهرة ت ٧٥٦٤٢١

مكتبة مدبولي

MADBOULI BOOKSHOP

6 Talat Harb SQ. Tel: 756421

مناظر الطرب في التصوير الإيراني

في العصرين التيموري والصفوي

صَلَّاحُ أَحْمَدُ الْبِهَنَسِيُّ

كلية الآثار - جامعة القاهرة

مكتبة مدبولي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ رَبَّنَا إِنَّا أَمِنَ لَدُّنْكَ رَحْمَةً وَهَيَّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا ﴾

صدق الله العظيم

اهداء

إلى روح أبى طيب الله ثراه
إلى أمى الحبيبة متعها الله بالصحة

تقديم

تعتبر الحضارة الإسلامية من أهم وأغنى الحضارات التي إبتدعها الإنسان منذ أقدم العصور، فقد إمتدت إمتداداً عظيماً لتشمل مواطن شتى من مختلف بقاع العالم، وكونت خليطاً منسجماً من فنون هذه الشعوب فتفوقت في جميع مجالات الحضارة وبزت نظيراتها.

وقد لعبت إيران دوراً هاماً ومؤثراً في الحضارة الإسلامية، وبلغت في بعض الفنون مبلغاً لم يدانها فيه غيرها، ومن ذلك فن تزويق المخطوطات وتزويدها بالتصاوير (المنمنمات)، والذي برع فيه الإيرانيون براعة فائقة ونقلوه إلى غيرهم من بلدان العالم الإسلامي.

وعلى الرغم مما يمثله فن التصوير من أهمية قصوى في التعرف على مظاهر الحضارة الإسلامية إذ تعكس التصاوير جوانب مختلفة من الحياة السياسية والاجتماعية والفنية إلا أن المكتبة العربية مازالت تفتقد إلى الكتابات التي تتناول هذا الفن وتلقى الضوء على عظمته وتبرز الكثير من جمالياته وتظهر دقائقه التي بُهر بها علماء الغرب ممن تناولوا هذا الفن بالدراسة.

وقد تناول الكاتب أحد موضوعات فن التصوير الإيراني وأكثرها شيوعاً وهي مناظر الطرب والتي كانت من الموضوعات المألوفة لدى

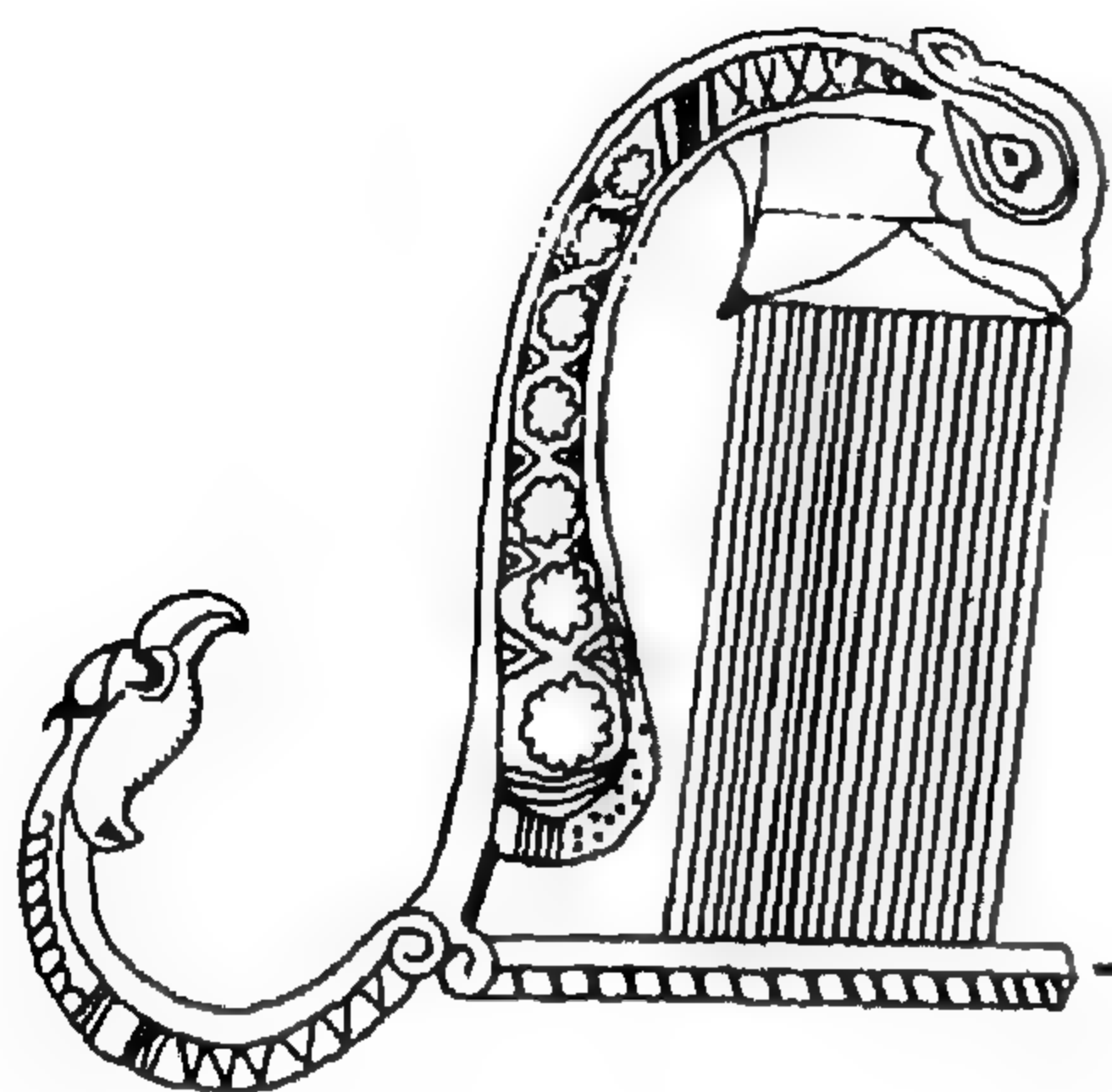
مصورى الفرس منذ أقدم العصور ولكنها أصبحت أكثر إنتشاراً وأجمل رونقاً وثراءً فى العصرين التيمورى والصفوى .

ونظراً للثراء الذى تتمتع به مناظر الطرب وإشتمالها على كثير من العناصر التصويرية فلقد تناول الكاتب هذه العناصر بالدراسة الدقيقة والتتبع المتعمق حيث أمكنه إستخلاص شكلاً مميزاً لكل عنصر من هذه العناصر فى كل فترة، وفى كل مدرسة من مدارس التصوير الإيرانى ولدى كل مصور فأمكن بذلك إضافة قرائن يمكن لدارس التصوير الإيرانى الإعتماد عليها فى تأريخ التصاوير وغيرها من الأعمال الفنية بعدما كان الأمر يقتصر على الإعتماد على الأزياء وبصفة خاصة أغطية الرءوس فى تأريخ التصاوير والتى أثبت الكاتب أنها قد لا تكون كافية أحياناً.

وهى بذلك إضافة محمودة للمكتبة العربية، ونتمنى أن تثرى المكتبة العربية بمثل هذه الكتابات التى تُعرف بقيمة وبهاء التراث الإسلامى فى مختلف جوانب الحضارة .

والله الموفق .

دكتورة
أمال أحمد العمرى
أستاذ الآثار الإسلامية
كلية الآثار - جامعة القاهرة



مقدمة

مقدمة

مناظر الطرب حتى العصر التيمورى

مما لا شك فيه أن الآثار تعتبر وثائق تساعد فى التعرف على مختلف جوانب الحياة فى العصور السابقة، وبدراسة مجموعات من تلك الآثار والتي ترجع إلى عصور ضاربة فى القدم يتضح أن الفنون الحركية (الموسيقى والغناء والرقص)، كانت مظهرا من مظاهر النشاط البشرى التي مارسها الانسان فى مختلف أدوار حياته، وفى مختلف المجتمعات مع اختلاف الأساليب، وليس غريبا أن تكون هذه الفنون أول ما عرفه الانسان من ألوان الفن؛ فيعتقد البعض أن الانسان عرف الموسيقى قبل أن يعرف لغة الكلام^(١).

وقد انتشرت هذه الفنون انتشارا واسعا وذلك لأنها تطورت مع الزمن من مجرد تقليد دينى إلى المشاركة فى كافة المناسبات دينية كانت أو اجتماعية أو ترويحية، كما كان للارتباط بين الموسيقى والعلوم المقدسة مثل الديانة والفلك لدى كثير من الشعوب القديمة مثل قدماء المصريين أكبر الأثر فى الاهتمام بهذا الفن ورعايته.

(١) فكرى بطرس: الموسيقى والغناء منذ بدء الخليقة للآن، الإسكندرية، ١٩٥٨ ص ٥.

هذا، ولم يختلف الحال كثيرا فى العصور الاسلامية عما كان عليه من قبل من حيث ممارسة هذه الفنون وان اختلفت الأغراض ، فعلى الرغم من تلك الاختلافات التى ثارت حول اإباحة وتحريم هذه الفنون كما كان الحال بالنسبة لفن التصوير^(٢)، فقد ظلت الموسيقى تنتمى إلى العلوم الرياضية (الفلك والحساب والهندسة والموسيقى)^(٣)، كما حظى أرباب هذه الفنون باهتمام الحكام ونالوا رعايتهم .

ويدل على الاهتمام بهذه الفنون فى العصر الإسلامى ظهور العديد من الكتب التى تتناولها وتوضع أصولها وقواعدها وكيفية ممارستها منذ القرون الأولى، فظهر كتاب الآداب الرفيعة لعبد الله بن طاهر (توفى سنة ١٠٢ هـ / ٧٢٠ م)، وهو مؤلف فى النغم وعلل الأغاني^(٤)، وكتب يونس بن سليمان الكاتب (توفى سنة ١٤٨ هـ / ٧٦٥ م) كتاب

(٢) أنظر:

أبى الدنيا (أبى بكر عبد الله بن محمد)، توفى سنة ٢٨١ هـ، كتاب ذم الملاهى، مجلة المورد، مجلد ١٣، العدد ٤، بغداد ١٩٨٤، ص ١١١ - ١١٦ .
— الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد بن أحمد) توفى سنة ٥٠٥ هـ .
أحياء علوم الدين، ج ٢

فصل كتاب آداب السماع والوجد، ص ٢٦٨، ٣٠٦ .
— الغزالي (أبو الفتوح أحمد بن محمد الطوسي الشافعي)، توفى سنة ٥٢٠ هـ .
بوارق الأئماع فى الرد على من يحرم السماع بالاجماع . تحقيق الحاج هاشم محمد الرجب، مجلة المورد، مجلد ١٣، العدد ٤، بغداد، ١٩٨٤، ص ٦٥ - ٧٨ .
ابن الحاج (أبو عبد الله محمد بن العبدري القاسى الملكى)، توفى سنة ٧٣٧ هـ، المدخل، ج ٣ .

(٣) شاخنت وبوزورث: تراث الإسلام، القسم الثالث، ترجمة د. حسين مؤنس، احسان صدقى العمد، مراجعة د. فؤاد زكريا، الكويت، ١٩٧٨، ص ٢٢٣ .

(٤) محمد عبد الجواد الأصمعى، تصوير وتجميل الكتب العربية، فى الإسلام ونوايغ المصورين والرسامين من العرب فى العصور الإسلامية، دار المعارف، ١٩٦٥ م، ص ١٢ .

النغم ، كما يعتبر يعقوب بن اسحاق بن الصباح الكندى (١٨٥-
٢٦٠هـ / ٨٠١-٨٧٤م) من أعظم من كتب فى الموسيقى فى العصر
العباسى فله رسالة فى ترتيب النغم الدالة على طبائع الاشخاص العالية،
وتشابه التأليف، ورسالة فى الإيقاع، ورسالة فى المدخل إلى صناعة
الموسيقى^(٥)، وكتب أبو طالب المفضل بن سلمة بن عاصم الكوفى
(توفى سنة ٢٩٠هـ / ٩٠٢م) كتاب الملاحى وأسمائها من قبل
الموسيقى^(٦) ووضع الفارابى (٢٦٠-٣٣٩هـ / ٨٧٤-٩٥٠م)
كتاب الموسيقى الكبير^(٧)، كما ألف ابن عبد ربه (توفى سنة
٣٢٩هـ / ٩٤٠م) كتاب العقد الفريد، ووضع أبو الفرج الإصفهانى
(توفى سنة ٣٥٧هـ / ٩٦٧م) كتاب الاغانى الكبير.

وكانت الفنون الحركية اكثر ماتكون انتشاراً فى العصر العباسى
يدل على ذلك تلك الحفلات التى كانت تقام فى القصر العباسى
ويشترك فيها مائة من العازفين وتعرف باسم زيات الخاتون^(٨) ولم يكن
الأمر ليقف عند حد التأليف والعزف ولكن تجاوز ذلك إلى صناعة
الآلات الموسيقية نفسها والتى بلغت درجة عالية من الدقة والاتقان
يستدل عليها من أشكالها المصورة فى النقوش الجدارية وعلى التحف

(٥) شاخت وبوزورث، المرجع السابق، حاشية ص ٢٢٥.

(٦) قام بتحقيقه صادق محمود الجميل، مجلة المورد، المجلد ١٣، العدد ٤، بغداد، ١٩٨٤م،
ص ٣٥-٦٤.

(٧) قام بتحقيقه وشرحه غطاس عبد الملك خشية، دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٧م.

(٨) د. مليحة رحمه الله، الغناء والموسيقى والمجالس الاجتماعية فى العصر العباسى، المجلة
التاريخية المصرية، م ١٥، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ٩٧.

التطبيقية، كذلك فإن آلة الأرغن الضخمة التي أهداها الخليفة هارون الرشيد ١٧٠ - ١٩٤ هـ (٧٨٦ - ٨٠٩ م) إلى الملك شارلمان مما يؤكد ذلك^(٩).

ولم يكن الاهتمام بفنى الموسيقى والغناء وقفا على عصر دون الآخر إذ ظلت هذه الفنون تحظى بالرعاية وتنال الاهتمام حتى فى أحلك الفترات ففى العصر المغولى حيث سادت الصراعات وعمت الحروب والانقسامات كانت هذه الفنون تحظى بالاهتمام، فكان الموسيقى صنفى الدين عبد المؤمن الأرموى (توفى سنة ٦٩٣ هـ / ١٢٩٤ م) يتبوأ مكانا بارزا بين رجال عصره ويلقى تشجيعا قل أن يناله غيره، وكان من نتيجة ذلك أن كتب مؤلفا من أعظم المؤلفات الموسيقية وهو كتاب الادوار^(١٠)، وكتب الرسالة الشرقية فى النسب التأليفية^(١١) كما اخترع آلتين موسيقيتين وهما العود المقوس (المغنى)، والقانون المستطيل (النزهة)^(١٢).

ويعتبر ما كتبه ابن خلدون فى مقدمته (كتبت سنة ٧٧٩ هـ / ١٣٧٧ م) عن الغناء معبرا عن نظرة المجتمع للغناء وتقديره له فقد ذكر أن الغناء من الصنائع الشريفة إلى جانب التوليد والكتابة والوراقة والطب، لأنها تدعو إلى مخالطة الملوك والأممظم فى خلواتهم ومجالس أنسهم^(١٣).

(٩) أحمد المصرى، مراحل تطور الموسيقى الاوزكسترالية، المجلة الموسيقية، العدد ١٥، مارس، ١٩٧٥ م، ص ١٦٠.

(١٠) قام الحاج هاشم محمد الرجب، بتحقيق كتاب الأدوار فى بغداد، ١٩٨٠، كما قام بتحقيق الرسالة الشرقية فى النسب التأليفية فى بغداد، ١٩٨١ م.

(11) Farmer, (H.G.), Musikgeschichte in Bildern. Bd. III. S. 82.

(12) Farmer, (H.G.), Music and Musical Theory. A Survey Vol. III. P. 2796.

(١٣) ابن خلدون (عبد الرحمن)، المقدمة، ج ٢، طبعة باريس، ١٨٥٨، ص ٣٥٨.

وإن كانت كتب التاريخ والتراجم وغيرها تحفل بأخبار أرباب هذه الفنون وتفيض فى الحديث عن مجالس طرب الخلفاء والسلاطين والأمراء، وتسهب فى الحديث عما كان ينعم به الحكام على الموسيقيين والمغنين من المنح والهبات، إلا أن ماتبقى لدينا من مناظر الطرب الممثلة على مختلف المواد فى مختلف العصور لخير دليل على ما كان لهذه الفنون من مكانة وسوف أعرض لبعض نماذج هذه المناظر للتدليل على ذلك.

يعتبر الفن المصرى القديم من أكثر الفنون تناولا لمناظر الطرب حيث مثلت على جدران المعابد والمقابر وعلى التحف التطبيقية بل وعلى بعض التوابيت هذا بالإضافة إلى الأعداد الهائلة من الآلات الموسيقية التى ترجع لهذه العصور والتى تزرعها متاحف. العالم، فتعد مقبرة النبيل مروركا بسقارة (الأسرة الخامسة - الدولة القديمة) مثالا لما كانت عليه مجالس طرب النبلاء، ومعبرا حقيقيا عما كانت عليه الآلات الموسيقية فى تلك الفترة. وتضم مقبرة نخت (الدولة الوسطى - الأسرة ١٨)، والمقبرة رقم ١١ من مقابر وادى الملوك فى الأقصر والتى تعرف بمقبرة عازف الهارب (الدولة الحديثة) (١٤)، العديد من مناظر العزف والرقص والتى تعبر عما كان عليه فنا الموسيقى والرقص فى ذلك العصر. كما ظهرت تلك المناظر على التحف التطبيقية مثال ذلك منظر راقصة بالصنوج بصحبة رجلين يضبطان الإيقاع، على اثناء من الفخار من العمرة من أبيدوس يرجع إلى عصر نقادة الثانى (ما قبل الأسرات) (١٥)، كما يوجد منظر لشخص يعزف الجناك (الصنج) على

(١٤) د. ثروت عكاشة، الفن المصرى، ج ٣، دار المعارف، القاهرة، ص ١١١٤.

(١٥) د. ثروت عكاشة، المرجع نفسه، لوحة ٨٨٧.

تابوت لشخص مجهول من الدولة الوسطى عثر عليه بالمقبرة ٣٤٧ من مقابر منطقة الحرجة^(١٦) (بين الفيوم وبنى سويف).

ومما ساعد على كثرة هذه المناظر ذلك الارتباط بينها وبين العديد من مظاهر الحياة اليومية في مصر الفرعونية، فبالإضافة إلى أنها أحد التقاليد الدينية في المعابد وعند تقديم القرابين، فقد كان من مظاهر حسن الضيافة دعوة موسيقيات وراقصات إلى المآدب والاحتفالات ليشاركن في إشاعة البهجة والسرور في تلك المجالس^(١٧). كما استخدمت لمصاحبة الجيوش للتحسيس في الحروب.

وتدل الآلات الموسيقية المختلفة الأشكال والدقيقة الصنع على ماوصلت إليه هذه الصناعة وبالتالي ماكانت عليه المدنية الموسيقية، فقد ذكر الكاتب اليهودي «أريك فيريز» أن الآلات الموسيقية الجيدة الصناعة استوردت أولاً من مصر، واحتفظت بأسمائها المصرية في اللغة العبرية، كما كان ضمن جهاز ابنة فرعون عندما تزوجت من سليمان بن داود ألف آلة موسيقية للمشاركة في حفل الزواج^(١٨).

وكانت مناظر الطرب من أحب الموضوعات وأقربها إلى ذوق الفنان القبطي فكانت تزخرف أطراف الملابس القبطية جامات بيضية الشكل أو دائرية بداخلها بعض الراقصين والراقصات أو العازفين في تتابع يمثل الاطوار المختلفة لأحدى الرقصات مثل رقصة الدرع والسيف

(١٧) لكسوف (ايرينا)، الرقص المصري القديم، ترجمة د. محمد جمال الدين مختار، مراجعة د. عبد النعم أبوبكر، القاهرة، ١٩٦١، ص ١٢-١٣.

(١٨) أحمد المصري، المرجع السابق، ص ١٤، نقلاً عن الموسوعة الموسيقية، ج ٤، ص ٦١٨.

والمقلاع والنحلة ، ويضم متحف كلية الآثار جامعة القاهرة قطعتين من النسيج القبطى (أرقام ١٨٢٠ — ١٨٢٣) تنقسم كل منها إلى مستطيلات يضم كل منها جماعة دائرية صفراء محددة باللون الأسود ، وتشتمل كل منها على رسم عازف على آلة الجنك (الصنج) وقد شكلت نهايتها العلوية على شكل رأس حية .

وكان لمناظر الطرب نصيب وافر فى فنون الشرق الأدنى القديم منذ أقدم العصور، ويعتبر النقش الذى يمثل انتصار نارام سين (٢٣٣٠ — ٢١٨٠ ق. م) من أجل النقوش الأكديّة والمتأثرة بالفن السومري ، وقد عبر المصور عن هذا الانتصار برسم عازف البوق وقد رفع بوقه معبرا عن هذا النصر على خصوم الملك . وهم ملوك سودورى وبلوبوبو فيما وراء دجلة^(١٩)، وتحفل النقوش الآشورية بالعديد من هذه المناظر والتي تميزت بتنوع الآلات الموسيقية فتحف بمعبّد أشتار فى نينوى تماثيل ونقوش مثل الملك فى طريقه إلى المعبد على عرش محمولاً فوق عجلات يصحبه رجال بلاطه وحراسه وعدداً كبيراً من الموسيقيين^(٢٠)، وتضم نقوش قصر آشور ناصر بال (٧٨٩ ق. م) فى كالح مناظراً مثله يستمتع بالشراب والموسيقى ، وتشمل نقوش غرود (ق ٩ ق. م) على نقش يمثل آشوربا نيبال فى مجلس طرب وموسيقى فى الهواء الطلق محاطا بالاتباع والعازفين وخدم المائدة فى حفل إنتصاره على ملك عيلام^(٢١) .

(١٩) د. عبد العزيز صالح ، مصر والشرق الأدنى القديم ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ٤٢٢ .

(٢٠) د. عبد العزيز صالح ، المرجع نفسه ، ص ٥٣٧ .

(٢١) أندري باور ، بلار آشور نينوى وبابل (ترجمة : د. عيسى سلمان ، سليم طه التكريتى ، بغداد ،

١٩٨٠) ص ٣٢٧ — ٣٢٨ .

وتظهر مناظر الطرب فى الفن الأشورى الأثر المصرى الواضح إذ أن النهضة الموسيقية الراقية التى عاشتها مصر فى العصر الفرعونى قد امتد أثرها إلى الفن الأشورى، فقد تضمنت قصور كالح وخورسباد نماذجاً من الفن المصرى كان ضمنها قطعة عاجية من صندوق ظهر عليه صور عازفات ذوات ملامح مصرية وثياب سومرية يعزفن على الناي والدف والألات الوترية^(٢٢).

أما فى العصر الساسانى (٢٢٦ — ٦٥١ م) فقد بلغ اهتمام الفنانين الفرس يتناول مناظر الطرب مبلغاً فائقاً فشلت فى النقوش الحجرية مثل نقوش طاق بستان (٦٠٠ م)^(٢٣) كما كانت مناظر العزف والرقص من أحب وأكثر المناظر التى مثلها الفنان الساسانى على الأوانى المعدنية الشائعة الاستعمال فى ذلك العصر مثال ذلك طبق من الفضة (ق-٦ م) محفوظ فى متحف طهران^(٢٤) إذ ينقسم داخل الطبق إلى مناطق تضم كل منها منظر عازفة أو راقصة، فظهرت عازفة على العود وأخرى تنفخ فى مزمار وثالثة تنفخ فى أورغن مائى، وتضم إحدى الجامات راقصة تمسك بالمصفقات، ويلاحظ فى تمثيل العازفات والراقصات أنهن كن يلبسن ملابس شفافة كما كان متبعاً فى تمثيل الراقصات فى مصر الفرعونية مثال ذلك نقش العازفات الثلاث من مقبرة نخت.

(٢٢) د. عبد العزيز صالح، المرجع السابق، ص ٥٤٥.

(٢٣) ينسب كثير من مؤرخى العرب والفرس هذا الأثر إلى كسرى برويز أو كسرى أنوشروان، والمرجح أن الذى بناه كسرى أنوشروان لأن كسرى برويز أقام فى دستكرد لا فى المدائن منذ سنة ٦٠٣ حتى آخر عمره، (أبو القاسم الفردوسى: الشاهنامه، ترجمة: د. عبد الوهاب عزام، ج ٢، القاهرة، ١٩٣٢، حاشية ص ٢٤٣).

(24) Farmer, (H.G.), Musikgeschichte. Abb. 3-4.

وكان من المعتاد فى ذلك العصر تمثيل ملوك الفرس على كراسى العرش وقد أحاط بهم السقاة والعازفين ، مثال ذلك على طبق من الفضة (ق ٨م) مصنوع على النمط الساسانى ومحفوظ فى متحف الأرميتاج فى ليننجراد^(٢٥)، فالى جانب الأمير عازفة على العود وفى الجانب الآخر نافخة الزمار.

وقد أقبل المصورون منذ بداية العصر الإسلامى على تمثيل مناظر الطرب والتى احتفظت بكثير من التأثيرات الهلينستية والساسانية، فظهرت رسوم العازفات والراقصات فى الرسوم الجدارية بقصر عمرة (بناه الوليد بن عبد الملك ٩٢هـ / ٧١١م) حيث قسم النقش إلى مناطق مربعة بواسطة خطوط متقاطعة، يتضمن كل منها رسم عازفة أو راقصة بدت عليها البدانة، أو رسوم حيوانات تعزف آلات موسيقية^(٢٦)، ويضم قصر الحير الغربى (شيده هشام بن عبد الملك ١١٢هـ / ٧٣٠م) نقشاً جدارياً يشتمل على مناظر عازفين، ومنها النقش المحفوظ فى المتحف الوطنى فى دمشق ويشتمل على رسم عوادة وزمارة، حيث تقف كل منهما فى حنية معقودة بعقد نصف دائرى^(٢٧).

أما فى العصر العباسى حيث قامت الدولة العباسية على أكتاف الفرس أصحاب الميراث الحضارى والفنى الزاهر، والذين تبوأوا المواقع المؤثرة فى دوائر الفكر والسلطة، فقد انتقلت تقاليدهم وفنونهم إلى

(25) Farmer, (H.G.), Ibid. Abb. 5.

(26) Musil, (A.), Kusjer Amra, Bd. Ilwien. 1907. Taf. XXXIV.

(27) Ettinghausen, (R.), La Peinture Arabe. Genève. 1977. P, 37.

القصر العباسى وأصبح للطرب ومجالسه ولأصحاب الفنون مكان بارز فى المجتمع ولدى الخلفاء والأمراء (٢٨).

وتعتبر النقوش الجدارية بقاعة القبة بقسم الحريم فى قصر الجوسق شيده (المعتصم ٢٢٢-٢٢٥هـ / ٨٣٦-٨٣٩م) فى سامراء من أغنى وأمتع الأمثلة لتلك المناظر (٢٩). وبالإضافة إلى النقوش الجدارية فقد ظهرت مناظر الطرب على التحف التطبيقية التى ترجع إلى العصر العباسى وبصفة خاصة الحرف ذى البريق المعدنى فيحفظ متحف الفن الإسلامى فى القاهرة بعدد من الأطباق والشققات الحرفية وعليها رسوم عازفين على العود ذى الوترين (٣٠).

ولعل من أهم ما يلفت النظر فى تصوير مناظر الطرب فى العصر العباسى أنه قد بلغ عشق الفنان لها حتى نقشها على المسكوكات فيحفظ متحف الدولة فى برلين بقطعة متميزة من العملة باسم الخليفة المقتدر (٢٩٦-٣٢٠هـ / ٩٠٨-٩٣٢م) حيث نقش عليها الخليفة

(٢٨) منح الخليفة الهادى (١٦٩-١٧٠هـ / ٧٨٥-٧٨٦م) المغنى إبراهيم الموصلى مائة وخمسين ألف ديناراً فى يوم واحد، حتى قال إبراهيم الموصلى لو عاش الهادى لبنينا حيطان دورنا بالذهب والفضة. (د. محمود الحفنى، الموسيقى فى عصر الدولة العباسية، المجلة الموسيقية، العدد ٢٥، يناير، ١٩٧٦، ص ٣). وسمح الخليفة المأمون (١٩٨-٢١٨هـ / ٨١٣-٨٣٣م) لاسحاق الموصلى أن يلبس الملابس السوداء التى لا يلبسها الا الفقهاء وأن يصلى مع الخليفة فى المقصورة وأن يدخل عليه فى مجالس البلاط مع العلماء والأدباء. (فارمر (هـ.ج.)، تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة: د. حسين نصار، القاهرة، ١٩٥٦، ص ١٤٧).

(٢٩) انظر. د. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، بغداد، شكل ٨١٢.

(٣٠) أرقام سجل (١٦١٠٢-٥٣٩٤/٣).

المقتدر وإلى جانبه عازف عود^(٣١)، ويحتفظ متحف أنقرة بقطعة من العملة مماثلة باسم السلطان البويهى عز الدولة بختيار (٣٦٨هـ/ ٩٧٨م) وعلى أحد وجهيها نقش يمثل عازف عود^(٣٢).

وكانت مناظر الطرب والشراب من أهم الموضوعات الزخرفية فى العصر الفاطمى حيث أقبل المصورون على تمثيلها على كافة المواد فكان تصوير الراقصات الموضوع الذى صوره كل من قصير وابن عزيز عند تنافسهما فى حضور اليازورى، ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بعدد من الأطباق ذى البريق المعدنى والتى تضم رسوم راقصات وعازفين^(٣٣)، كما يحتفظ متحف كلية الآثار جامعة القاهرة بطبقين من الخزف ذى البريق المعدنى يضم أحدهما رسم عازف على العود بينما يضم الآخر رسم راقصة^(٣٤) يلتف حولها شال شبيه بما كان متبع فى العصر القبطى فى تصوير الراقصات. ولم يقتصر الأمر على الخزف ذى البريق المعدنى بل شمل معظم المواد فيحتفظ القسم الاسلامى من متاحف الدولة فى برلين بقطعة من العاج تضم رسوم عازفين على الآلات المختلفة^(٣٥)، كذلك فإن مجموعة الوزرات الخشبية المنزوعة من

(31) Arnold, (T.W.), .Painting in Islam. New York. 1965. Pl. LIX.

— د. ثروت عكاشة، التصوير الإسلامى الدينى والعربى، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٧٧، ص ١١٤، لوحة ٥٧.

(32) Farmer, (H.G.), .Op. cit. Abb. 21.

(٣٣) د. زكى محمد حسن، المرجع السابق، أشكال ٤٥ — ٥٠ — ٦٤ (أرقام السجل بالمتحف ٢/٥٣٩٥ — ٥/٥٣٩٥).

(٣٤) أرقام السجل (١٦٣٠ — ١٩٢٩).

(35) Farmer, (H.G.), .Op. cit. Abb. 27.

بیمارستان قلاوون والمحفوظة بمتحف الفن الاسلامی بالقاهرة (رقم ٤٠٦٣) بما تشتمل علیه من رسوم عازفين على الآلات الموسيقية المختلفة مثال واضح لما كان لهذه المناظر لدى الفنان الفاطمی الذي حرص على تمثيل العازفين والتعبير في دقة عن آلاتهم بما يمكن اعتباره توثيقاً لأشكال العديد من الآلات الموسيقية التي كانت سائدة في العصر الفاطمی، ويضم نفس المتحف قطعة خشبية أخرى (رقم ٥٠٢٠) عليها حفر يمثل عازف عود، وقد صنعت بالإضافة إلى ذلك تماثيل معدنية في العصر الفاطمی تمثل موسيقيات مثل تمثال عازفة الناي وضاربة الدف. كما ظهرت مناظر الطرب على الأختام الفخارية مثال ذلك ختم من الفخار محفوظ في القسم الاسلامی من متاحف الدولة في برلين (رقم ٤٣٦٩ - ١) وعليه حفر يمثل سيدة عزف العود (٣٦).

وقد شهد العصر السلجوقي اقبالاً متزايداً على تصوير مناظر الطرب والتي كان الحزف المينائي المتعدد الألوان من أهم المواد التي عبر المصور فيها عن ميله لتصوير هذه المناظر، والأمثلة على ذلك متعددة ومنها على سبيل المثال طبق محفوظ في متحف كليفيان عليه منظر عازفة على الجناك بينما تستمع إليها سيدة أخرى (٣٧)، والذي يتشابه مع طبق محفوظ في متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٧٧٣) وعليه رسم يمثل سيدة تعزف الطنبور وإلى جانبها سيدة أخرى راحت تستمع إلى عزفها وقد أمسكت بكأس الشراب (٣٨). كما ظهرت مناظر الطرب على أواني

(36) Farmer, (H.G.), .Ibid Abb. 41.

(37) Pope, (A.U.), .A Survey of Persian Art. Vol. V. London New York. 1939. pl. 652.

(٣٨) لوحة (٣) لم يسبق نشرها.

الحزف ذى البريق المعدنى السلجوقى فيحتفظ متحف الدولة فى برلين
بصحن من الحزف ذى البريق المعدنى رقم (١٥٠٨-١) وعليه منظر
عازف على العود الأصفهاني (٣٩).

ومن أمثلة مناظر الطرب على الأواني المعدنية السلجوقية ما يظهر
على قدر من البرونز محفوظ فى متحف الارميتاج فى ليننجراد مزخرف
بنقوش محفورة ومكففة بالنحاس والفضة، من صناعة محمد بن عبد
الواحد فى هراة وكففة مسعود بن أحمد النقاش عام ٥٥٩ هـ (١١٦٣ م)
ومزخرف بخمسة أشرطة يضم اثنان منها رسوم آدمية لفرسان وصيادين
وعازفين، وراقصات وبهلوانات (٤٠). وتعتبر الرسوم التى ظهرت على
الحزف المينائى والتحف المعدنية السلجوقية معبرة عن الطراز التصويرى
السلجوقى والذى لم يصل منه الا نماذج قليلة جدا، ويذهب بعض
مؤرخى الفن إلى اعتبار أسلوب مدرسة بغداد فى التصوير ممثلا للتصوير
السلجوقى، ومن أهم مناظر الطرب التى وصلتنا من مدرسة بغداد غرة
كتاب الترياق لجالينوس ٥٩٥ هـ (١١٩٩ م) محفوظ فى المكتبة الأهلية
فى باريس (٤١).

وعلى الرغم من الحروب التى واجهت الدولة الأيوبية فى مصر
والشام إلا أن الفنون قد نالت اهتماما ورعاية لا تقل عما كانت عليه

(39) Lane, (A.), Early Islamic pottery. London. 1953. Pl. B.

(40) Pope, (A.U.), A Survey. Vol. III. P. 2489, note. 4. Vol. VI. pl. 1308.

— نعمت إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية. ص ١٠٦ — ١٠٧،
شكل ١٠٠.

— كوتل (أرنست)، الفن الإسلامى، ترجمة د. أحمد موسى، بيروت، ١٩٦٦، لوحة ٣٦.

(٤١) د. حسن الباشا، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٤٧ —
١٤٨، شكل ١٤.

فى العصور السابقة . وقد تبقت من العصر الأيوبى رغم قصر فترة بقائه ٥٦٧ — ٦٥٨ هـ / ١١٧١ — ١٢٦٠ م) العديد من المنتجات الفنية التى كان لمناظر الطرب مكان فيها ، ومن أهم أمثلتها تصاوير مخطوط التنجيم لأبى معشر البلخى (الربع الثانى من القرن ٧ هـ (١٣ م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (رقم ٢٥٨٣ عربى) (٤٢).

وكان هذا الحال أيضا فى العصر المغولى فقد تناول المصورون مناظر الطرب على مختلف المنتجات الفنية إذ استمر الحرف ذى البريق المعدنى يتبع الاسلوب السلجوقى فى تصوير العازفين ، مثال ذلك طبق من الحرف ذى البريق المعدنى (قاشان ق ١٣ م) محفوظ فى مجموعة كليكيان إذ يظهر فى قاع الاناء عازفتان احدهما تعزف عودا بينما تضرب الأخرى دفا (٤٣).

وظهرت مناظر الطرب على التحف المعدنية مثال ذلك شمعدان من البرونز المكفت بالفضة (ق ١٣ م) محفوظ فى متحف قصر جلستان بطهران حيث تضم احدى الجامات شكل عازف عود (٤٤)، كما يوجد على طست من النحاس المكفت بالفضة (ق ١٤ م) محفوظ فى متحف المتروبوليتان بنيويورك مناطق تضم رسوم آدمية فى مناظر شراب وصيد وطرب (٤٥).

(٤٢) أنظر. أبو الحمد محمود فرغلى ، تصاوير المخطوطات فى عصر الأيوبيين، مخطوط رسالة ماچستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١، الجزء الثانى، لوحات ٩٦—٩٧—٩٨.

(43) Pope, (A.U.),. Masterpieces of Persian Art. New York. 1945. pl. 85.

(44) Pope. (A.U.),. A Survey. Vol. VI. pl. 1316.

(٤٥) د. سعاد ماهر محمد، الفنون الزخرفية (المعادن)، من كتاب دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٩٧.

وتعتبر التصويرة المحفوظة فى المتحف البريطانى فى لندن من مخطوط
المشوى لجلال الدين الرومى والمؤرخ فى ٦٩٥ هـ (١٢٩٥ - ١٢٩٦ م)
والتي تمثل حفل عيد^(٤٦) نموذجاً رائعاً لتصاوير الطرب فى تصاوير
العصر المغولى إذ ظهرت آلتين من آلات الطرب فى تلك الفترة وهى
الجنك والدف، كما أظهرت حركة الرقص التى يتضح أنها اتسمت
بالحركة العنيفة على عكس ما كان فى العصرين التيمورى والصفوى
من هدوء فى الحركة.

وكانت مناظر الطرب من أهم الموضوعات الزخرفية التى مثلت
على المنتجات الفنية فى العصر المملوكى وبصفة خاصة المعادن المحفورة
والمكففة، ومن أمثلتها مناظر العازفين والراقصات على شمعدان من
عمل على بن حسن بن محمد الموصلى مؤرخ فى ٦٨١ هـ (١٢٨٣ م)
ومحفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة (رقم ١٥١٢٧) (٤٧)، كما
ظهرت نفس المناظر على شمعدان من عمل محمد بن فتوح الموصلى
(أواخر القرن ١٣ م) محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة (رقم
١٥٢١) (٤٨). ويضم متحف كلية الآثار جامعة القاهرة زهرية من
البرونز مكففة بالنحاس (ق ١٤ م) (رقم السجل ١٤٦٨) عليها مناظر
لعازفين على الناي والدف فى داخل جامات مفصصة (٤٩). كما
تناولت المخطوطات المزوقة بالتصاوير التى ترجع إلى العصر المملوكى

(46) Arnold, (T.W.), Op. cit. pl. III.

(٤٧) آمال أحمد العمرى، الشماعد المصرية فى العصر العربى الإسلامى، مخطوط رسالة ماجستير،
كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٥١.

(٤٨) آمال أحمد العمرى، المرجع السابق، ص ١٥٢، لوحة ٢٢.

(٤٩) د. زكى محمد حسن، المرجع السابق، شكل ٤٩٧.

مناظر الطرب مثال ذلك تصويره من مخطوط مقامات الحريري (مؤرخ في ٧٣٤هـ / ١٣٣٤م)، محفوظ في المكتبة الأهلية في باريس (A-F.G) وتمثل عازف عود في حانة (°°)، كما يضم مخطوط مقامات الحريري (٧٣٨هـ - ١٣٣٧م) المحفوظ في المكتبة البودلية في اكسفورد تصويره تمثل «أبا زيد السروجي يتطفل على نخبة جمعها مجلس طرب» (°¹).

وقد استمر الاقبال على تصوير مناظر الطرب في مصر في العصر العثماني فيضم قصر محمد علي في شبرا مجموعة من اللوحات الكبيرة الحجم والمنفذة على الورق وتمثل جميعها سيدات يعزفن آلات موسيقية مثل القانون والطنبور، أو يرقصن رقصات تركية، كما تمثل أحداها رجلا تركيا يعزف العود.

ويتضح من خلال هذا العرض السريع لمناظر الطرب قبل العصر التيموري والذي ركزت فيه على كل من مصر وإيران في تسلسل تاريخي أن مناظر الطرب كانت أحد الموضوعات الرئيسية التي أقبل المصورون على تصويرها باعتبارها أحد مظاهر الحياة اليومية، ونقلوا لواقع عايشته الشعوب وممارسته منذ أقدم العصور، إلا أنه يمكن استخلاص أهم الفنون التي كان لمناظر الطرب دور بارز فيها وهي: الفن المصري القديم - الفن الآشوري، الفن الساساني، وفي العصر الإسلامي يعتبر العصر العباسي أزهى عصور تمثيل مناظر الطرب ثم الفن الفاطمي والسلجوقي والمملوكي.

(50) Grohman, (A.), Arnold, (T.W.), Denkmaler Islamischer Buckkunst. Munchen. 1929. Abb. 45.

أما عن مناظر الطرب فى العصرين التيمورى والصفوى والذى أخذت مناظر الطرب خلالها مكان الصدارة والسيادة بين المناظر التصويرية وتناولها المصورون فى المخطوطات وعلى التحف التطبيقية بلا حدود فسوف نتناولها بالتفصيل فى الفصول التالية .

ولعل من أهم أسباب كثرة هذه المناظر أنها ارتبطت بمجالس الامراء واستقبالاتهم ورحلات صيدهم بالإضافة إلى حلقات ذكر الصوفية وغيرها من المناسبات الاجتماعية .

ونظراً لهذا التنوع فى الأجواء التى كان للطرب دور فيها ، فقد وجد تنوع أيضاً فى الأشخاص وهيئاتهم ، وأشكال أزيائهم ، وحركاتهم بما لا يتوفر فى غيرها من التصاوير ، إذ تجمع مناظر الطرب بين السلاطين والامراء ، والاتباع والندماء ، والموسيقيين والمطربين ، والخدم والطهاة والسقا ، وغيرهم .

وبالإضافة إلى هذا التنوع فإن مناظر الطرب تعتبر مجالاً خصباً للتعرف على الكثير من العناصر التصويرية التى يمكن الاستفادة منها فى التأريخ حيث كان لكل عنصر من هذه العناصر شكله المميز فى كل فترة من الفترات ، وفى كل مدرسة من مدارس التصوير ، بل أن بعض المصورين قد أنفرد بشكل معين فى رسم عنصر ما .

ولعل ذلك من أهم الأسباب التى دفعتنى لدراسة هذا الموضوع لما لاحظت فيه من التنوع والأهمية الأثرية فى إضافة قرائن يمكن الاعتماد عليها فى تأريخ العديد من المخطوطات والتصاوير أو نسبتها إلى مدرسة تصويرية أو مصور بعينه .

وتعتبر مناظر الطرب ذات أهمية قصوى فى التعرف على الكثير من مظاهر الحياة العلمية والفنية والاجتماعية إذ أن مناظر الطرب بما

تتضمنه من رسوم آلات موسيقية دقيقة الصنع معبرة عن مدى التقدم الصناعى، كما أن شكل الآلات وما يرتبط بها من ألحان تعكس التقدم الفنى الذى وصل إليه هذا الشعب، وصناعة تلك الآلات يرتبط أيضاً بالتقدم العلمى إذ أن صناعة هذه الآلات ترتبط بكثير من العلوم وبصفة خاصة علم الرياضيات والفيزياء.

أما من الناحية الاجتماعية فأنها تنقل لنا كثيراً من مظاهر الحياة اليومية التى كان للطرب دور هام فيها، ومن ذلك مجالس الامراء وحفلات الإستقبال والزواج ومجالس الامراء مع زوجاتهم وبنينهم، والرسوم المتبعة فى مثل هذه المجالس والدور الذى يؤديه كل فرد، والتى أمكن من خلال هذه الدراسة التعرف على الكثير منها.

ورغم هذه الأهمية التى تتمتع بها مناظر الطرب والثراء الذى يميزها عن غيرها من التصاوير والذى أمكن الاستفادة منه فى التعرف على الكثير من العناصر الا أنه لم تفرد دراسة خاصة تتناول هذا الموضوع، فقد تناولت كتب التصوير الإيرانى فى مختلف العصور المدارس التصويرية المختلفة متبعة المميزات التى تميز كل منها عن الأخرى والتى اقتصررت فى معظم الأحيان على أشكال الأزياء، أو الألوان أو شكل الخلفيات.

ومن الدراسات العربية التى تناولت التصوير الإيرانى بصفة عامة دراسات الدكتور زكى محمد حسن مثل التصوير فى الإسلام عند الفرس، القاهرة ١٩٣٦، الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى، القاهرة ١٩٤٦، وفنون الإسلام: القاهرة ١٩٤٨ م.

كما تناول الدكتور حسن الباشا التصوير الإيرانى حتى نهاية العصر التيمورى فى كتابه: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، القاهرة

١٩٥٩ ، وأصدر الدكتور محمد مصطفى بعض الكتيبات مثل : صور من مدرسة بهزاد فى المجموعات الفنية بالقاهرة . ألمانيا - ١٩٥٩ ، والتصوير الايرانى فى العصرين التيمورى والصفوى ، القاهرة ١٩٧١ .
أما عن الكتابات الأجنبية التى تناولت التصوير الايرانى فانها كثيرة ومتعددة ، ومن بواكيرها ، كتاب مارتين (Martin) .

The Miniature painting and painters of Persia, India and Turkey from the 8 th to the 18 th century. 2 vols. London, 1912.

وكتابات جراى (Gray) ومن أهمها :

- Persian painting London, 1930.
- Iran. persian painting. U.S.A, 1956.
- La peinture persane. Geneve, 1977.

ويعتبر كتاب أرنولد

Painting in Islam. New York, 1965. Arnold

من الكتب التى تعطى فكرة عامة عن التصوير الايرانى وخصائصه المميزة ، وقد شارك كل من

Binyon L., Wilkinson (J.V.S.) and Gray (B)

الفارسى ،

Persian Miniature painting.
London, 1933

ويعتبر من الكتب التى لا غنى عنها للباحث فى التصوير الايرانى ، كما أن الكتابين اللذين تناول فيها بلوشية Blochet المصورين والمزوقين من الكتب التى لا تغفل لدارس التصوير الايرانى وهما :

- Peintures de Manuscrits Arabes, Persian et Turcs, de La Bidliothèque Nationale. Paris, 1914 .
- Les Enluminures de Manuscrits Orientaux, Turcs, Arabes et persans de la Bidliothèque Nationale, Paris, 1920.

وقد أفدت من كل هذه الدراسات وغيرها مما ورد فى قائمة المراجع وبخاصة كتابات جروبه (Grube)، وكونل (Kuhne) وبوب (Pope) وايتنجهاوزن (Ettinghausen) إلا أن كتابات روبنسون فى التصوير وما تمتاز به من التحليل وتتبع الخصائص المميزة لبعض المدارس وتطبق ذلك على نماذج متعددة من التصاوير كانت أعظم فائدة، ومن أمثلة ذلك :

A Discriptive Catalogue of the Persian paintings in the Bodleian Library. Oxford, 1958.

Persian Miniature Painting from Collections in the British Isles. London, 1967.

وان كانت الكتابات التى تناولت التصوير الفارسى بصفة عامة كثيرة ومتعددة وخاصة الأجنبية منها، إلا أن الكتابات والدراسات التى تناولت العناصر التصويرية قليلة جداً، ومن أمثلتها، المقال الذى اشترك فى إعداده كل من أوبتون (Upton) وايكerman (Ackerman) ونشر فى موسوعة الفن الفارسى، عن الاثاث الفارسى.

Furniture, (A survey of persian Art. Vol. 111. London, New York, 1939.

وقد تناول الزميل أحمد توفيق الزيات فى رسالته للماجستير موضوعاً مشابهاً حيث درس : الأزياء الايرانية فى مدرسة التصوير الصفوية— كلية الآثار، ١٩٨٠.

وفى الحقيقة فإن دراسة التصوير الإيرانى والتعرف على جزئياته وإبراز مجالياته أمر بالغ الأهمية حتى يتسنى لدارس الآثار الاعتماد على أكثر من قرينة عند التعرض للتصاوير وغيرها من الأعمال الفنية،

وذلك لا يتم بالطبع إلا بمثل هذه الدراسات التي تتناول تحليل الموضوعات التصويرية، وتحليل كل عنصر من عناصرها تحليلاً دقيقاً، بحيث يمكن استخلاص الشكل المميز لكل عنصر منها في كل مدرسة من مدارس التصوير المختلفة.

وان كانت مثل هذه الموضوعات غاية في الأهمية، إلا أنها أيضاً غاية في الصعوبة، إذ أن التوصل لمناظر معينة لا يمكن التوصل إليه إلا عن طريق الاطلاع على العديد من المخطوطات والكتب والدراسات التي قد لا تشمل أحياناً على تصاوير تمثل مناظر طرب، وذلك لأن المخطوطات تشمل على تصاوير تمثل موضوعات مختلفة، كما أن المراجع قد تناولت التصوير بصفة عامة. ولا توجد دراسة تخصصت في تجميع تصاوير العازفين وأشكال الآلات الموسيقية، وان كانت هناك دراسات قليلة قد تناولت ذلك مثل كتاب فارمر (Farmer) عن تاريخ الموسيقى في الإسلام.

Musikgeschichte in Bildern. Bd. 111. Der Islam. Leipzig, 1966.

إلا أنه قد تناول تلك الآلات في العالم الإسلامي دونما التركيز على بلد ما أو استخلاص الشكل المميز لكل آلة من خلال التصاوير، بل كان حصراً شاملاً للآلات المستعملة في الموسيقى في العصر الإسلامي بصفة عامة.

ولا يخفى على دارس الآثار مدى ما يعانيه الباحث في مجال الفنون أو التصوير الإسلامي من مشاق وما يتكبده من متاعب، إذ أن طبيعة البحث في هذه الموضوعات يستلزم التردد الدائم على المتاحف ودور الكتب وذلك للاطلاع لتحديد المخطوطات والمصادر والمراجع التي يجب

الاطلاع عليها، هذا الاطلاع الذى قد يحتاج شهور طوال .

وبعد، فهذا قليل من كثير مما تتطلبه دراسة التصوير الإسلامى فى مختلف العصور والبلدان وقد يكون ما صدعنى، أو غاب منى كثير، فحسبى ما نهضت به من الاطلاع والتجميع، وما نهدت به من الترجمة والتنقيح، وما نؤت به من التدقيق والتحليل، وما انتهى اليه البحث فى شكله الأخير.

وآخر دعوائى أن الحمد لله رب العالمين



الباب الأول

الحياة الفنية فى العصرين التيمورى والصفوى



الفصل الأول

العصر التيموري

سادت القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) الحروب، وعمت الإنقسامات، وقد بدا ذلك واضحاً فى إيران التى كانت تنقسم إلى أربعة أقسام يحكم كل منها أسرة مستقلة، فاستقر آل كرت فى هراة^(١) والسربداريون فى سبزوار^(٢)، وآل جلائر فى تبريز وبغداد^(٣)، وآل مظفر فى شیراز^(٤). وكانت هذه الأسرات الأربع فى تنافس دائم، وحروب لا تنقطع.

-
- (١) آل كرت أسرة يرجع نسبها إلى الفوريين الذين حكموا أفغانستان والهند ٥٤٣ - ٦١٢ هـ (١١٤٨ - ١٣١٥ م)، (د. زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٤٦، ص ٩٦). وينتسب ملوكها إلى السلطان سنجر بن ملكشاه السلجوقى. وأول ملوكها شمس الدين محمد كرت ٦٤٣ - ٦٨٤ هـ (١٢٤٥ - ١٢٨٥ م). وآخرهم الملك غياث الدين بيرعلى ٧٧٢ - ٧٨٥ هـ (١٣٧٠ - ١٣٨٣ م)، (د. إبراهيم أمين الشواربى: حافظ الشيرازى شاعر الغناء والغزل فى إيران، القاهرة، ١٩٤٤، ص ٢٨١).
- (٢) السربدار: من ملوك الطوائف المغولية كانوا يعملون فى جباية أموال المغول ثم ثاروا عليهم، ونصبوا على أبواب سبزوار أعواداً للشنق وأعلنوا أن من كان متفقاً معهم فى العمل والغاية فعليه أن يعلق عمامته بدلاً من رأسه الذى يعلق إذا خالفهم، فعلق سبعمائة شخصاً عمامتهم مظهرين اتحادهم معهم ومن ثم سموا سربدار آن (أى الذين رؤسهم على أعواد المشانق) (شرف خان): شرفنامه، ج ٢، ترجمة: محمد على عونى، مراجعة: د. يحيى الخشاب، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٣٧٠ - ٣٨٠)، وأول ملوك هذه الأسرة عبدالرزاق بن فضل الله باشتينى ٧٣٧ هـ (١٣٣٦ م) وآخر ملوكها درويش ركن الدين ٧٧٨ - ٧٨٠ هـ (١٣٧٦ - ١٣٧٨ م). (زامباور: معجم الأنساب والأسرات الحاكمة فى التاريخ الإسلامى ج ٢، ترجمة: د. زكى محمد حسن وآخرون، القاهرة، ١٩٥٢، ص ٣٨١).
- (٣) يدل اسم جلائر فى التاريخ الإسلامى على الأسر الحاكمة التى خلفت على أراضى الامبراطورية الایلخانية المقسمة. وقد ظهرت أسرة آل جلائر فى بغداد عقب وفاة أبى سعيد عام ٧٣٦ هـ (١٣٣٥ م) إلى أن قضى عليها تيمور، وحل محلها أسرة قره قويونلو عام ٨١٤ هـ (١٤١١ م).
- سميث الأصغر: جلائر (ترجمة إبراهيم زكى خورشيد، دائرة المعارف الإسلامىة، م ١٢، طبعة دار الشعب، بدون تاريخ، ص ٢١٠).
- (٤) آل مظفر، يرجع نسبهم إلى أسرة عربية استقرت فى خراسان بعد الفتح الإسلامى ورحلت

ومع مجيئ تيمور أخذت إيران تسترد وحدتها شيئاً فشيئاً ، ففي سنة ٧٨٣هـ (١٣٨١م) استطاع تيمور الاستيلاء على سبزوار وانهاء حكم السرايدار(٥) كما تمكن سنة ٧٨٥هـ (١٣٨٣م) من اخضاع هراة والقضاء على حكم آل كرت ، وفي سنة ٧٨٨هـ (١٣٨٦م) انتصر على السلطان أحمد جلائر وحاصر أصفهان وفتحها في العام التالي ، ولم يكن ذلك نهاية لحروبه مع آل جلائر ، فقد استمر في حروبه معهم حتى دخل عاصمتهم بغداد سنة ٨٠٤هـ (١٤٠١م)(٦) وفي سنة ٧٩٥هـ (١٣٩٣م) دخل شيراز وقضى على جميع أسرة آل مظفر واستولى على جميع ولاية فارس (٧) .

وعلى الرغم من تلك الحروب المستمرة ، وما عرف عن تيمور من فظاظة وقسوة ، وما ارتكبه في حروبه من فظائع ، الا أنه كان محباً للأدب فقد ألف كتاباً في السياسة وفنون الحرب باللغة التركية تبقت منه نسخة مترجمة إلى الفارسية كانت مرسلة للملك شارل السادس (٨) كما كان يحل العلماء فكان يصطحب معه في فتوحاته الشيخ عبد الجبار

إلى مدينة يزد في جنوب إيران بعد الغزو المغولي .
أنظر:

- Zettersteen, (K.V.), Muzaffariden, (Enzykiopaidié des Islam. Bd. III Leiden, Leipzig. 1936. P. 862.

- (٥) زامباور، المرجع السابق ، ص ٣٨١ .
(٦) البستاني (بطرس) ، كتاب دائرة المعارف ، م ٦ ، بيروت ، ١٨٨٢ ، ص ٢٩٧ - ٢٩٨ .
(٧) البدليسي (شرف خان) ، المرجع السابق ، ص ٦٥ .
(٨) محمد فريد وجدي ، دائرة معارف القرن العشرين ، م ٢ ، الطبعة الثالثة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص ٧٣١ .

الخوارزمي مثلما حدث عند فتحه للشام^(٩)، كما أمر جنوده عند فتح مدينة أصفهان ألا يتعرضوا بسوء للنحى الذى يسكنه العلماء^(١٠) وقد دفعه حبه وتقديره للعلوم إلى إقامة مجمع للعلوم فى سمرقند^(١١)

وبالإضافة إلى الأدب والعلم فقد حظيت الفنون بعنايته، ونال الفنانون رعايته، فبعد ما اتخذ سمرقند عاصمة للكه سنة ٧٧١هـ (١٣٧٠م) استدعى إليها الفنانين من مختلف البلاد للعمل على تجميلها، كما أعتبر الاشتراك فى بناء عمائره فرضاً على مهرة البنائين فى الأقاليم المختلفة من دولته^(١٢) وكان من الفنانين الذين استقدمهم إلى سمرقند المصور «جنيد نقاش السلطان» الذى كان يعمل فى بلاط السلطان الجلائرى «غياث الدين أحمد» ٧٨٤ - ٨١٢هـ (١٣٨٢ - ١٤١٠م) والذى قام بتزويق مخطوط خواجه كرماني المحفوظ فى المتحف البريطانى والمشمول على أقدم نماذج توقيعات المصورين^(١٣)، والمصور «أستاذ عبدالحى» الذى كان يعمل فى بلاط السلطان الجلائرى «أويس» ٧٥٨ - ٧٧٦هـ (١٣٥٦ - ١٣٧٤م) والذى كان تلميذاً للمصور شمس الدين^(١٤) كما ضم بلاطه عدداً كبيراً من

(٩) أحمد أمين: العلماء فى حضرة تيمورلنك، مجلة الثقافة، العدد ١٣، ٢٨ مارس، ١٩٣٩، ص ٨.

(١٠) فامبرى (أرمينيوس)، تاريخ بخارى منذ أقدم العصور حتى العصر الحاضر، ترجمة: د. أحمد محمود الساداتى، مراجعة: د. يحيى الخشاب، القاهرة، ١٩٦٥م، ص ٢٤١.

(١١) حيدر بامات (ج. ر.)، مجالس الإسلام، ترجمة: عادل زعيتر، القاهرة، ١٩٥٦، ص ١٣١.

(١٢) د. زكى محمد حسن، المرجع السابق، ص ٣٠.

(١٣) د. حسن الباشا، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١١٨.

(١٤) د. سعاد ماهر محمد، كتاب الفنون الإسلامية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٢٩٣.

أرباب الفنون مثل الخطاط «ميرعلى التبريزى» مبتكر خط
النستعليق^(١٥)، والموسيقى البار «خواجه» الذى انتقل من تبريز
للعمل فى بلاط تيمور^(١٦) كما استقدم تيمور عدداً كبيراً من الصناع
للعمل فى سمرقند، فجلب صناع النسيج من الصين وبلاد الشام،
وصناع الزجاج من الشام أيضاً، مما أدى إلى رقى هذه الصناعات
وازدهارها، فقد أصبحت سمرقند وخراسان من أهم مراكز صناعة
النسيج فى العصر التيمورى، فأنجبت سمرقند أنواعاً مختلفة من الحرير،
كما أدخلت صناعة الخمر فى إيران لأول مرة^(١٧) وتقديراً من تيمور
لهؤلاء الفنانين والصناع فقد خصص لهم أحياء يسكنونها فى كل من
سمرقند وأذربيجان^(١٨).

وقد نال فن العمارة اهتمام تيمور أيضاً وحفلت سمرقند بالعديد من
العمائر المغطاة بالبلاطات الخزفية الدقيقة الزخارف والتي ظهرت
نماذجها فى التصاوير المعاصرة. أما عن فن التصوير فعلى الرغم من أن
النماذج التى ترجع إلى تلك الفترة قليلة إلا أنها تعكس الأسلوب الفنى
الذى كان متبعاً آنذاك، والمتمثل فى احتفاظ الرسوم الأدمية بالكثير
من الملامح المغولية بالإضافة إلى بعض العناصر المغولية الأخرى مثل
الأشجار العالية والجبال والتلال المشكلة على هيئة الأسفنج، والحزم
النباتية الصغيرة المتناثرة، والألوان الساطعة الغير متدرجة.

(١٥) د. طه ندا، فصول من تاريخ الحضارة الإسلامية، الإسكندرية، بدون تاريخ، ص ١٦٩.

(16) Martin, (E.R), Miniatures from the period of Timur in A MS of the poems of Sultan Ahmed Jalair Vienne. 1926. P. 1.

(١٧) د. سعاد ماهر محمد، الفنون الزخرفية (النسيج) من كتاب (دراسات فى الحضارة الإسلامية
بمناسبة القرن الخامس عشر، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٧٨.

(١٨) بوقا، (ل) التيمورية، دائرة المعارف الإسلامية، م ١٠، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون
تاريخ، ص ٣٠٧.

ولا يعنى ذلك أن فن التصوير فى تلك الفترة قد اقتصر على الآخذ عن الفن المغولى بل ظهرت فيه بعض سمات التجديد ممثلة فى الاهتمام برسوم العمائر وزخرفتها والتي ظهرت بوضوح فى نسخة من مخطوط همای وهمایون لخواجو کرمانی، وفى مخطوط من عدة قصائد تتناول فتوح جنکیزخان کتبه «أحمد التبریزی»^(١٩) وفى شاهنامه دیموت حيث نفذت رسوم العمائر باتقان ودقة مع مراعاة التناسب بينها وبين الرسوم الأدمية، مثال ذلك تصویر «محاولة بنت اردوان قتل زوجها أردشير»^(٢٠) ومما ينسب إلى تلك الفترة أيضاً مجموعة من التصاویر المنفذة بالحبر الصينى وحسب الأسلوب الصينى، وبعض المخطوطات الفلكية.

ويتضح مما سبق أنه على الرغم من مشاغل تیمور وفتوحاته فإن ذلك لم يشغله عن رعاية الفن والفنانين، والتي بدأ أثرها فى ظهور بعض النوابع مثل الشاعر حافظ الشيرازى الذى كان ديوانه ملهماً للمصورين فى العصرين التيمورى والصفوى وكذلك الموسيقى «عبد القادر بن غيبى» الذى حظى برعاية تیمور، وكتب لتیمور مؤلفاً ضخماً عن نظرية الموسيقى وممارستها بعنوان «جامع الألحان»^(٢١).

الا أن الصنحة الفنية التى شهدتها إيران فى العصر التيمورى بدت أوضح ملامحاً فى عصر شاه رخ ٨٠٧ - ٨٥٠ هـ (١٤٠٤ - ١٤٤٧ م)،

(١٩) د. زكى محمد حسن: التصوير فى الإسلام عند الفرس، القاهرة، ١٩٣٦، ص ٣٩-٤٠.

(٢٠) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ٢٥٣-٢٥٥.

(21) Farmer, (H.G.), Music and Musical Theory. (A Survey of Persian Art. Vol. III London. New York, 1939). P. 2798.

والذى لم يكن أسعد حظاً من والده تيمور، فقد واجه هو الآخر بعض المشاكل السياسية، إذ لم يستطع التوصل إلى اتفاق مع قبائل القراقويونلو (الشاة السوداء) التركمانية، كما تأججت الخلافات بينه وبين الأتراك العثمانيين وسلاطين المماليك في مصر والشام. إلا أنه على الرغم من ذلك فقد أضفى على البلاد جواً من الهدوء والاستقرار وذلك بفضل علاقات حسن الجوار بينه وبين الصين^(٢٢) التى تبادل معها السفارات مثل سفارة سنة ٨٢٣ - ٨٢٧ هـ (١٤٢٠ - ١٤٢٣ م) والتى صاحبها المصور «ميرزاغياث الدين»^(٢٣)، وساعد على تحقيق النهضة الفنية ميول شاه رخ الذى كان من أوسع حكام إيران ثقافة، ويحرص على اقتناء الكتب القيمة فعندما أرسل إلى السلطان المملوكي الأشرف برسباي في محرم سنة ٨٣٣ هـ (١٤٢٩ م) يطلب منه السماح له بكسوة الكعبة طلب أيضاً بعض الكتب مثل «فتح الباري بشرح صحيح البخارى، والسلوك لمعرفة دول الملوك»^(٢٤).

وقد اتخذ شاه رخ هراة عاصمة له وجعلها مركزاً للثقافة والفن في وسط آسيا، وجمع فيها كل أرباب الفن والعلم والأدب، كما أنشأ بها مكتبة ضخمة جمع فيها أمهر الخطاطين مثل «ملك بخشي، ومولانا معروف الذى كان يعمل في بلاط السلطان أحمد جلائر ثم عمل في

(22) Bauvat, (L.),. Timurlang (Enzyklopaedie des Islam. Bd. IV. Leiden. Oeipzig. 1934) P. 845.
(23) Arnold, (T.W.),. The Islamec Book. Acontribution to its Art and History from the VII th to the XVIII th Centuty. London. MCMXXIX . P. 72.

(٢٤) ابن تغرى بردى (جال الدين أبى المحاسن)، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ج ١٤، تحقيق: جال محمد عمرز، جال محمد شلتوت، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص ٣٣٦.

خدمة ميرزا اسكندر فى شيراز^(٢٥)، كما ضم مجموعة من المصورين مثل «ميرزاغياث الدين»، وخليل الذى ذكر دولتشاه أنه كان أحد المصورين الأربعة الذين كانوا مفخرة إيران فى ذلك الوقت^(٢٦)

وقد عمل هذا الجمع على اخراج مجموعة من أجمل المخطوطات والتي عمل بعضها للأمير بايسنقر مثل مخطوط كلية ودمنة ٨٣٣هـ (١٤٣٠م)، المحفوظ فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول، وآخر محفوظ فى متحف قصر جلستان بطهران^(٢٧)، ونسخة من الشاهنامه ٨٣٣هـ (١٤٣٠م) محفوظة فى المتحف البريطانى، وشاهنامه أخرى ٨٤٣هـ (١٤٤٠م) محفوظة فى الجمعية الاسيوية الملكية فى لندن.

الا أن أهم المخطوطات التى أنجزها هذا الجمع الفنى مخطوط «معراجنامه» كتاب الأنبياء الذى كتبه الخطاط ملك بخشى لشاه رخ سنة ٨٤٠هـ (١٤٣٦م). وترجع أهميته إلى اشتماله على بعض الخصائص الفنية التى صارت فيما بعد من مميزات مدرسة هراة مثل ألوان الثياب الدافئة المركزة المختلفة الدرجات^(٢٨). ويتضح فى مخطوطات تلك الفترة الميل الواضح والأقبال المتزايد لتصوير مناظر الطرب. والتى تعكس حياة البلاط حيث كان الموسيقيون يحظون بالرعاية والتقدير، ومنهم الموسيقى «يوسف الأنداكانى» الذى رعاه شاه رخ^(٢٩)، وبالإضافة إلى ذلك فانها تعتبر ذات أهمية فى التعرف

(25) Martin, (F.R.), Op. cit. PP. 2. 3.

(26) Gray (B.), Persian Painting from miniatures of the XIII-XVI Centuries. Switzerland. 1947. P. 7.

(27) Aga- Oglu, (M.), Preliminary notes on some Persian illustrated MSS. in the Topkapu Sarray Muzesi. (Ars Islamica. Vol. 1. Michigan. 1934. P. 199.

(٢٨) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ٤١١-٤١٢.

(29) Farmer, (H.G.), Op. cit. P. 2798.

على زخارف السجاد فى تلك الفترة والتي استمرت على ما كانت عليه فى القرن ٨هـ (١٤م) والمشملة على زخارف هندسية فى الساعة وحروف كوفية محورة فى الاطار، ومثال ذلك تصويرة من الشاهنامه ٨٣٣هـ (١٤٤٠م) محفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل «رستم واستفديار فى حفل طرب قبل المبارزة»^(٣٠) والتي تعتبر استعادة لشكل السجادة فى تصويرة من مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين (بداية القرن ١٤م) محفوظة فى المكتبة الأهلية فى باريس وتمثل «السلطان أوجتاي بين أولاده فى خيمة»^(٣١). وبالإضافة إلى فنون الكتاب فقد تقدمت الصناعات فى عصر شاه رخ لاسيما صناعة المنسوجات الحريرية، يدل على ذلك الهدايا التى أرسلها شاه رخ إلى السلطان المملوكى الأشرف برسباى والتي تضمنت ثمانين ثوباً من الحرير^(٣٢).

وقد سلك بايسنقر مسلك أبيه شاه رخ فى الاهتمام بالفنون ورعاية الفنانين، إذ كان هو نفسه شاعراً وخطاطاً، كما كان شغوفاً بجمع الكتب ونسخ القيم منها وتزويدها بالتصاویر^(٣٣)، وعندما نصب حاكماً على هراة ٨١٧ - ٨٣٧هـ (١٤١٤ - ١٤٣٣م) أسس مكتبة ومجمعاً للفنون جمع فيه صفوة الفنانين من أنحاء إيران، فأحضر سيد أحمد النقاش،

(30) Binyon, (L.), Wilkinson, (J.V.S.), and Gray, (B.), Persian Miniature Painting. London. 1933. pl 1.

(٣١) د. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاویر الإسلامية، بغداد، ١٩٥٦م، شكل ٨٠٨.

(٣٢) العقلاى (الحافظ بن حجر)، ٧٧٣ - ٨٥٢هـ. انباء الغمر بأبناء العمر، ج ٣، تحقيق وتعليق حسن حبشى، القاهرة، ١٣٩٢ - ١٩٧٢، ص ٥٣٤.

(٣٣) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ٣٥٩.

وخواجة على المصور، وقوام الدين المجلد، وفريد جعفر كبير الخطاطين
والمشرف على المجمع من تبريز^(٣٤) والذي كتب له مخطوط جلستان
سعدى، ٨٣٠ هـ (١٤٢٦ م) المحفوظ فى مجموعة شيستربيتى
والشاهنامه ٨٣٣ هـ (١٤٣٠ م) المحفوظة فى متحف قصر جلستان
بتهران.

وقد عمل تحت اشراف جعفر التبريزى أربعون خطاطاً، كانوا جميعاً
من تلاميذ ميرعلى التبريزى^(٣٥)، وأشهرهم مولانا أزهر الذى نسخ
مخطوط الصور السبع لنظامى، وخسرو وشيرين ٨٢٤ هـ (١٤٢١ م) فى
متحف منشستر^(٣٦). وقد ساعد وجود إبراهيم سلطان أخو بايسنقر فى
شيراز على أن يستقدم أمهر الفنانين والصناع من شيراز إلى بلاطه^(٣٧).

وكان طبيعياً أن يخرج ذلك المجمع الفنى الذى توفرت له عناصر
التفوق والإبداع إحدى أطول النسختين اللتين وصلتا إلينا من الشاهنامه
فقد أمر بايسنقر سنة ٨٢٩ هـ (١٤٢٥ - ١٤٢٦ م) بنسخ نسخة منقحة
من الشاهنامه مع إضافة مقدمة مطولة لها^(٣٨)، وزودها بصدرين
مزدوجين وعشرين تصويرة، وهذه النسخة والمعروفة بشاهنامه بايسنقر
والمحفوظة فى متحف قصر جلستان بتهران قد أظهرت إلى جانب قيمتها

(٣٤) د. سعاد ماهر محمد، المرجع السابق، ص ٢٣٩.

(٣٥) إيوار (ك)، بايسنقر غياث الدين بن شاه رخ، دائرة المعارف الإسلامية، م ٦، طبعة دار
الشعب، بدون تاريخ، ص ١٨٨.

(36) Grube, (E.), Muslim Miniature Painting from the XIII to XIX Century. Veneria. 1962. P. 56.

(37) Robinson, (B.W.), Persian Miniature Painting from collections in the British Isles. London.
1967. P. 91.

(٣٨) إيوار (ك)، المرجع السابق، ص ١٨٨.

الفنية العالية بعض ميول بايسنقر ومنها الصيد، فالصفحتان الافتتاحيتان تمثلان بايسنقر في رحلة صيد^(٣٩)، على عكس ما كان متبعاً في الصفحات الافتتاحية من تصوير السلطان محاطاً بالأتباع حيث يقدم له المخطوط. وهى بذلك تمثل نموذجاً مبتكراً فى افتتاحية المخطوطات، والمخطوطة إلى جانب قيمتها الفنية فأنها تبرز بعض مواهب بايسنقر ومنها الخط وبراعته وإتقانه له فقد كان يصمم بنفسه الكتابات التى على المباني التى شيدت له فى هراة، ويظهر نموذج لتلك الكتابات فى تصويره من نفس المخطوط وتمثل جلنار تنظر إلى أردشير من نافذة قصر أردوان^(٤٠)، إذ يوجد أعلى واجهة القصر شريط كتابى نصه «أمر ببناء هذه العمارة السلطان الأعظم بهادرخان. خلد الله ملكه». وكانت الموسيقى والطرب من اهتمامات بايسنقر، فقد اهتم بجمع المؤلفات الموسيقية، فنسخت له نسخة منقحة من مخطوط «جامع الألحان» لعبد القادر بن غيبى، كما حظى الموسيقى «أميرشاهى» الذى ألف مؤلفاً فى ثلاثة مجلدات جمع فيه سير الموسيقيين والمصورين والشعراء، ومزوداً بالتصاوير الموسيقية باهتمام ورعاية بايسنقر^(٤١).

وليس أدل على ما كان للطرب ومجالسه فى حياة بايسنقر من أن الصفحتين الافتتاحيتين فى مخطوط كليلة ودمنة ٨٣٤ هـ (١٤٣٠ م) والم محفوظ فى مكتبة طوبقا بوسراى فى أستانبول تمثلان بايسنقر فى مجلس طرب، كما تضم مجموعة برنسون فى فلورنسا تصويراً فردية من عمل المجمع الفنى فى هراة ٨٣٠ هـ (١٤٢٦ م) وتمثل بايسنقر يلهو مع

(39) Gray, (B.), Persian Miniatures from Ancient Manuscripts 1 st edition. Milano. 1962. pls. 1.2.
(40) Gray, (B.), Iran, persian Painting. U.S.A. 1956. p1. 8.
(41) Farmer, (H.G.), Op. cit. p.2 798.

زوجاته فى مجلس طرب (٤٢). أما عن الأسلوب الفنى الذى اتبعه هذا المجمع فيتمثل فى اتباع التقاليد الفنية التركمانية التى كانت سائدة فى القرن ١٥م (٤٣)، مع الاحتفاظ ببعض العناصر المغولية، وتظهر هذه الخصائص بوضوح فى نسخة من مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين ٨٢٨هـ (١٤٢٥م)، وقد تمثلت العناصر المغولية فيه فى الجمود فى الملامح والحركات فى رسم الأشكال الأدمية وكذلك الأجسام الطويلة، وفى زيادة الألوان الساطعة (٤٤).

ولم يكن بايسنقر الوحيد من أبناء شاه رخ الذى حظيت الفنون بعنايته فقد كان إبراهيم ميرزبان شاه رخ والى فارس خطاطاً ماهراً كتب العديد من المخطوطات المزوقة بالتصاوير، كما كتب مصحفاً كاملاً فى رمضان ٨٣٠هـ (١٤٢٧م) فى مجلدين محفوظين فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك (٤٥)، كما يرجع إليه الفضل فى تأليف مولانا شرف الدين على يزدى كتابة القيم ظفرنامه والذى كان يعتبر من أعظم كتب التاريخ فى ذلك الوقت (٤٦).

ويعتبر ألغ بك بن شاه رخ ٧٩٦ - ٨٥٠هـ (١٣٩٤ - ١٤٤٩م) من أكثر التيموريين رعاية للعلوم والفنون، ويذهب فامبرى إلى أن الفنون الجميلة لم تلق من عناية الأمراء منذ عهد الساسانيين مالمقيته فى

(42) Robinson, (B.W.), Drawings of the Masters. Persian Drawings from the 14 th through the 19 th Century. pl. 21.

(43) Robinson, (B.W.), Persian Miniature Painting. P. 43.

(44) Arnold, (T.W.), Op. cit. P. 72.

(45) Ettinghausen, (R.), Manuscript Illumination, (A Survey of Persian Art. Vol. III) pp. 1959-60.

(٤٦) البديسى (شرف خان) المرجع السابق، ص ٨٨ - ٨٩.

عهد ألغ بك^(٤٧) ويتميز ألغ بك باهتمامه البالغ بالعلوم وخاصة علم الفلك ، فقد كان عالماً للرياضيات والفلك وجمع فى سمرقند عدداً كبيراً من الفلكيين وكلفهم بتجميع الجداول الفلكية التى سميت فيما بعد باسمه ، والتى قام أحد هؤلاء الفلكيين وهو «ميرم جلبي بن قاضى زادة» بعمل شرح واف لأزياج ألغ بك^(٤٨) وكان ضمن مجموعة الكتب الفلكية التى كتبت له رسالة فى الأبراج السماوية تشتمل على رسوم للأبراج منفذة بالأسلوب الصينى الذى يعتمد على الخطوط والقليل من الألوان ، كما نسخت له نسخة من مخطوط «مجموعات النجوم» لعبد الرحمن الصوفى ، مؤرخة فى ٨٤١ هـ (١٤٣٧ م) ومحفوظة فى المكتبة الأهلية فى باريس . (رقم ٥٠٣٦ مخطوطات عربية)^(٤٩). وبالإضافة إلى الأهتمام بعلم الفلك فقد أخذ «ألغ بك» عن أمه «گوهرشاد» عشق العمارة والاهتمام بالتشييد حيث كانت أمه من أعظم رعاة العمارة ولها مبان عديدة فى هراة ومشهد، ولعل أهمها «مسجد گوهر شاد» فى مشهد^(٥٠)، كذلك فقد أنشأ ألغ بك العديد من المباني ، فبنى فى سنة ٨٣٢ هـ (١٤٢٨ م) مرصداً فى سمرقند كان من عجائب الدنيا فى تلك الفترة^(٥١)، وخانقاه كانت تغطيه أعلى قبة فى العالم ، وبنى المسجد المقطع الذى بنى من الخشب الملون المقطع على النمط الصينى ، كما شيد مسجد «شاه زنده» وبنى مدرسة

(٤٧) فامبرى (أرمينيوس)، المرجع السابق، ص ٢٦٩.

(٤٨) حيدر بامات (ج. ريفوار)، المرجع السابق، ص ١٣٢.

(49) Blochet, (E.), Peintures de Manuscrits Arabs, Persans, et Turk. de la Bibliothèque Nationale. Paris. 1914. P. 10

(٥٠) د. طه ندا، المرجع السابق، ص ١٦٩.

(51) Arnold, (T.W.), Op. cit. P. 72.

تضم حماماً مزخرفاً بالفسيفساء، وقصراً تكتنفه أربعة أبراج شاهقة،
وشيد «الكرنشخانة» قاعة العرش، وقصر «جينى خانة»^(٥٢)،
(البيت الصينى) وقد استعان «ألغ بك» ببعض المعمارين والفنانين
من بعض البلاد لانجاز هذه العمائر، فأحضر معماريين هنود بنوا له
البرج المغطى بالبلاطات على النمط الصينى^(٥٣)، وقام مصور صينى
بتزويق جدران «جينى خانة» بالرسوم الجدارية^(٥٤).

وبعد عصر «حسين ميزرا بايقرا» ٨٧٤ — ٩١٢ هـ (١٤٦٨ —
١٥٠٦ م) من أزهى عصور الفن والثقافة فى إيران، فقد بلغت الفنون
وخاصة فنون الكتاب أوج نضجها، كما هضم الذوق الفنى الإيرانى
كل الفنون الوافدة إليه والمؤثرة فيه وصاغها صياغة فارسية فسدت
الأعمال الفنية مسحة فارسية فى معظمها. وهناك العديد من العوامل
التي ساعدت وأدت لتلك النهضة الفنية الواضحة، فقد كان «حسين
ميزرا» شاعراً يهوى الأدب ويشجع الأدباء وله ديوان شعر باللغة
الجغتائية^(٥٥)، كما كان وزيره «ميرعلى شيرتواشى» ٨٤٤ — ٩٠٦ هـ
^(٥٢) بوبا (ل)، ألغ بك، دائرة المعارف الإسلامية، المجلد الرابع، طبعة دار الشعب، بدون
تاريخ، ص ١٨٤.

(53) Arnold, (T.W.), Op. cit. P. 72.

(٥٤) بوبا (ل) المرجع السابق، ص ١٨٥.

(٥٥) د. حبيب أمين سليمان، المؤرخ الإيرانى الكبير غياث الدين خواندمير كما يبدو فى كتابه
«دستور الوزراء»، تقديم: د. فؤاد عبدالمعطى الصياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،
١٩٨٠، ص ٢٣.

واللغة الجغتائية هى اللغة التركية الشرقية الفصيحة، فقد قسم الأدب التركى إلى لغتين:
الجغتائية والتركمانية، وقد بلغ الأدب الجغتائية أوجه على يدى «ميرعلى شير» فى
النصف الثانى من القرن ٩ هـ / ١٥ م، كما ظهر بين الأوزبك فى القرن العشرين أدب تركى
جديد متأثر بالثقافات الأوروبية وبخاصة الروسية والتتية يطلق عليه أحياناً الأدب الجغتائى
الحديث (بارتولد (ف)، الأدب الجغتائى، الأتراك، دائرة المعارف الإسلامية، طبعة دار
الشعب، مجلد ١٠، ص ٩٥ — ١٠٠.

(١٤٤١ - ١٥٠١ م) شاعراً وموسيقياً وراعياً للأدباء والعلماء ورجال الفن، هذا بالإضافة إلى أن تلك الفترة كانت حافلة بعظماء الأدب والفن، والذين كانت تضمهم مجالس السلطان «حسين ميرزا» في هراة، فيالي جانب الوزير «ميرعلى شيرنواي» كان الشاعر جامي، وميرخواند، وخواندمير، ومن المصورين بهزاد وشاه مظفر^(٥٧)، والمصور محمود مذهب^(٥٦)، كما كان الخطاط الشهير «سلطان على المشهدي» يعمل في بلاط «حسين ميرزا» من ٨٧٥ هـ (١٤٧٠ م) إلى ٩١٢ هـ (١٥٠٦ م)، وكان خطاطاً وشاعراً فقد كتب رسالة منظومة عن فن تحسين الخطوط منها نسختين في المكتبة الأهلية في باريس^(٥٨). وتبوأ الموسيقيون مكاناً بارزاً في تلك المجالس فكان لكل من «قولي محمد» و«شيخ نائي» و«حسين عودي» مكانة مرموقة لدى كل من «حسين ميرزا وميرعلى شيرنواي»^(٥٩). يضاف إلى ماسبق أن فترة حكم حسين ميرزا والتي دامت ثمانية وثلاثين عاماً كانت تتسم بالاستقرار والهدوء، وقد أدت هذه العوامل مجتمعة إلى نهضة فنية كان من أبرز مظاهرها اكتمال مدرسة هراة في التصوير والذي يعتبر مخطوط بستان سعدى ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) والمحفوظ في دار الكتب المصرية بالقاهرة من أبدع أعمالها، ويضم ست تصاوير من عمل بهزاد على أربع منها توقيع^(٦٠). ومن أهم الظواهر الفنية في تلك الفترة ظهور

(٥٦) بؤفا (ل): التيمورية، دائرة المعارف الإسلامية، المجلد العاشر، طبعة دار الشعب، ص ٣٠٧.

(٥٧) د. زكي محمد حسن، الفنون الإيرانية، القاهرة، ١٩٤٦، ص ١١٦.

(٥٨) د. زكي محمد حسن، من الكنوز الفنية في مصر بستان سعدى في دار الكتب المصرية، مجلة الثقافة، العدد ٥٥، ١٦ يناير، ١٩٤٠، ص ٣٠.

(59) Farmer, (H.G.), Op. cit. P. 2799.

(٦٠) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ١١٦.

المصور « بهزاد » الذى يعتبر أعظم مصورى ايران قاطبة، فقد اكسب التقاليد القديمة لمدرسة هراة حياة وروح جديدة^(٦١). وقد اتفق مؤرخو الفن على ميلاد بهزاد فى هراة، ولكنهم اختلفوا حول تاريخ ميلاده ما بين ٨٤٤ — ٨٥٤ هـ (١٤٤٠ — ١٤٥٠ م) وظل بهزاد يعمل فى هراة وتحت رعاية السلطان حسين ميرزا بايقرا حتى سقطت هراة فى أيدي الشاه إسماعيل الصفوى سنة ٩١٦ هـ (١٥١٠ م) فانتقل معه إلى تبريز حيث حظى برعايته وتقديره وظل يعمل فى بلاطه حتى موته فعمل فى بلاط الشاه طهاسب^(٦٢). ويرجع ايتينجهاوزن (Ettinghausen) أقدم تصاوير بهزاد إلى سنة ٨٨٤ هـ (١٤٧٩ م)^(٦٣) وربما كان يقصد من ذلك أقدم التصاوير الموقعة بتوقيعه، إذ أن بهزاد قد اشترك فى تزويق مخطوط ظفرنامه الذى زوق فى هراة ٨٧٢ هـ (١٤٦٧ م) والمحفوظ فى مجموعة روبرت جاريت، وتعتبر التصويرة التى تمثل تيمور على عرشه^(٦٤)، معبراً واضحاً لاسلوب بهزاد حيث أنها تشتمل على جميع الخصائص المميزة لأسلوبه.

ولا تقتصر أهمية بهزاد فى تاريخ التصوير الايرانى على مجرد البراعة والاتقان اللذين تميزت بهما تصاويره، ولكن ترجع أهميته إلى الموضوعات المبتكرة التى تناولها فى تصاويره. ولعل من أوضح مظاهر

(61) Grube, (E.), Op. cit. P. 72

(٦٢) د. جمال محمد محرز، التصوير الإسلامى ومدارسه، المكتبة الثقافية، العدد ٦١، القاهرة، مايو، ١٩٦٢، ص ٥٦.

(٦٣) ايتنجهاوزن (ر)، بهزاد، دائرة المعارف الإسلامية، م ٨، طبعة دار الشعب، بدون تاريخ، ص ٢٦٢.

(64) Arnold; (T.W.), Bihzad and his Paintings in the zafarnamah. London 1930. Pl. 11.

التجديد التي استحدثها بهزاد الخروج بالتصوير الإيراني عن طابعه
الارستقراطي وارتباطه بتوضيح تاريخ ملوك الفرس وقصصهم، وبدأ
يتناول بعض مظاهر الحياة اليومية مثل تصوير مشاهد في حمام من
مخطوط خمسة نظامي ٩٠٠ هـ (١٤٩٤ - ١٤٩٥ م) المحفوظ في المتحف
البريطاني^(٦٥)، وتصورة من نفس المخطوط تمثل بناء قصر أو
مسجد^(٦٦)، والتي قال جرای (Gray) أنها تمثل بناء قصر الخورنق
وهذه التصاویر تعيد للأذهان مناظر الحياة اليومية في تصاویر مقامات
الحریری^(٦٧). ويعتبر بهزاد أول من طرق باب الرسوم الشخصية ونجح
فيه^(٦٨)، ومن أمثلتها تصويرتان للسلطان حسين ميرزا بايقرا، وتصورة
للسلطان محمد شيباني خان، وهما أول نماذج الصور الشخصية في الفن
الفارسي، حيث كانت الصور الشخصية قاصرة على الصينيين
واليابانيين في تلك الفترة^(٦٩)، كما أن له تصورة تمثل الشاعر

(٦٥) د. زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاویر الإسلامية، شكل ٨٤٠ مكرر.

(٦٦) Schulz, (ph. W.), Die Persisch Islamische Miniaturmalerei, Bd. 11. Leipzig. 1914. p1: 53.

(٦٧) أنظر: د. زكي محمد حسن، المرجع السابق، اللوحات من ٨٦٩ إلى ٨٨٣.

(٦٨) د. جمال محمد محرز، الرسوم الشخصية في التصوير الإسلامي، (مجلة كلية الآداب جامعة
القاهرة، العدد ٨، المجلد الأول، مايو، ١٩٤٦) ص ٨.

(٦٩) د. زكي محمد حسن، التصوير في الإسلام عند الفرس، القاهرة، ١٩٣٦، ص ٥٠.

وتعتبر الصور الشخصية على مسكوكات العصرين الأموي والعباسي وكذلك السلجوقي نماذج
مبكرة للصور الشخصية في الفن الإسلامي، (د. ربيع حامد خليفة، الصور الشخصية في
التصوير العثماني، رسالة دكتوراة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١، ص ٣-٤).
كما أن السلطان عمود الغزنوي (٩٩٨ - ١٠٣٠ م) أمر المصور بن عراق برسم صورة شخصية
للعالم ابن سينا ونسخ منها أربعين نسخة وزعت على أماكن الحراسة في الولايات المجاورة
للتعرف عليه، وكذلك يضم مخطوط جامع التواريخ تصاویر لكل من چنكيزخان وأولاده
رسمت في القرن ١٤ م نقلاً عن صور أخرى رسمت في تاريخ متقدم، كما توجد صور عديدة
لتيغور.

(د. ثروت عكاشة، التصوير الإسلامي الديني والعربي، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٧٧،

ص ١١٤-١١٥.

هاتفى (٧٠)، وأخرى تمثل الشاه طهماسب فوق شجرة محفوظة فى متحف اللوفر، ويظهر فيها نموذج جديد للتوقيع استخدمه بهزاد فى كبره ونصه «يرغلام بهزاد» أى العبد العجوز بهزاد (٧١) وقد ظل المصورون يقلدون بعض الصور الشخصية لبهزاد مثل تصويرة السجين المكبل وتصويرة الشاه طهماسب والذي فقد الأصل الذى رسمه بهزاد لهما (٧٢).

ومن الموضوعات التى كان لبهزاد السبق فى تناولها ونالت اهتمامه تصاوير الدراويش، فكان التصوف شائعاً فى إيران فى تلك الفترة وسادت الأعمال الأدبية نزعة صوفية، وكان لبهزاد أيضاً ميول صوفية، ومن تصاوير الدراويش التى تنسب لبهزاد تصويرة تمثل «درويشاً من بغداد» (٧٣)، وينسب علماء الفنون لبهزاد تصويرة من مخطوطة «خمسة إلا مير خسرو دهلوى» المؤرخة فى هراة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) والمحافظة فى مكتبة شبستريبتى فى دبلن وتمثل «رقص الدراويش» (٧٤)، كما تضم مجموعة جولوبو بمتحف الفنون الزخرفية فى بوسطن تصويرة فردية تمثل ثلاثة دراويش فى حلقة ذكر تصحبهم الموسيقى «وترجع إلى حوالى ٨٧٤ هـ (١٥٠٠ م)» (٧٥). وربما يكون

(70) Sakisian, (A.), Contribution à l'iconographie de la Turquie, et de la Perse XV c XIX siècles. (Ars Islamica Vol. 11. pt. 1. Michigan, 1936.) p. 1^{re}. fig. 10.

ولش (أنطونى)، فنون الكتاب (كنوز الفن الإسلامى، ترجمة: حصة صباح السالم، غادة حجاوى قدومى، طريف ناجى الحص، مراجعة: د. أحمد عبدالرازق، لندن، ١٩٨٥)، لوحة ٣٧، حاشية ص ١٦٣.

(71) Sakisian, (A.), La Miniature Persane. Paris. 1929. fig. 133 pl. 75.

(72) Gray, (B.), Persian Painting. London. 1930. pp. 65-66.

(73) Martin (F.R.), The Miniature Painting and painters of Persia, India, and Turkey from the 8th to the 18-th century Vol. 1. London. 1912. p. 49.

(74) Aldum de l'Exposition d'Art Persane. Calcutta. 1935. p. 135

(75) Coomoraswamy, (A.K.); les Miniatures Orientales de la collection Golloubew au Museum of Fine Arts de Boston. Ars Asiatica. Vol. XXI. Paris. 1929. Pl. XVI.

لاقبال بهزاد على تصوير الدراويش أكبر الأثر في إجادته لتصوير الأشخاص ذوى اللحي والتي امتدحه الأمبراطور المغولى الهندى «بابر» في إجادتها فقال أنه لا يجيد رسم الوجوه بدون لحية على حين يرسم ذوى اللحي باعجاب^(٧٦).

وكان لبهزاد معالجة خاصة لبعض القصص الفارسية مثل «بهرام جور وأزدة في رحلة الصيد» إذ كان المتبع لتصويرهما سوياً على ظهر ناقة حيث تستند أزدة إلى بهرام جور وتقوم بعزف الجناك، فأستحدث بهزاد أسلوباً جديداً بتصوير كل منهما منفرداً عن الآخر ممتطياً ظهر جواده، وغالباً ما تكون أزدة في أعلى التصويرة إلى اليمين، وهذا الأسلوب الجديد يخالف ما جاء عن تلك القصة في الشاهنامه حيث كان الأسلوب الأول متفقاً مع ما جاء عن القصة. ومن أهم الإضافات التي كان لبهزاد الفضل فيها رسوم العمائر المزخرفة بزخارف دقيقة متقنة، وقد ساعده على تنفيذ هذه الرسوم اتساع مقدمة التصويرة اتساعاً يكاد يشمل التصويرة بأكملها، وقد ظهرت هذه العمائر بصورة رائعة في أربع تصاوير تحمل توقيعه من مخطوط بستان سعدى المؤرخ في ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) والمحفوظ في دار الكتب المصرية بالقاهرة، وتحمل إحدى هذه التصاوير تاريخ ٨٩٤ هـ (١٤٨٩ م) وتعتبر العمائر أهم العناصر في اثنتين من هذه التصاوير^(٧٧)، كما يظهر الاهتمام البالغ برسوم العمائر في تصويرة فردية ضمن مجموعة اشيروف، هراة ٩٠٢ هـ (١٤٩٧ م) وتمثل سليمان ومارد من الجن^(٧٨). وذكر كونيل

(76) Robinson, (B.W.), A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings Oxford. 1958. p. 83.

(77) Kuhn, (E.), Book Painting. (A Survey. Vol. III.). pp. 1858- 59.

(78) Robinson, (B.W.). and Others., Islamic Painting and the arts of the Book. London. 1976. pl. 18.

kühnel أن بهزاد كان يتجنب رسم النساء كلها استطاع ذلك (٧٩)، ولكن ذلك لا يتمشى مع ما يظهر فى تصاويره فقد ظهرت النساء فى كثير منها ومثال ذلك صورة من مرقعة جلشان ٨٩٦ هـ (١٤٩٠ م) محفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل السلطان حسين ميرزا بايقرا فى جناح الحريم (٨٠)، وفى صورة من مخطوط يوسف وزليخا ٩٤٠ هـ (١٥٣٣ م) محفوظ فى دار الكتب المصرية وتمثل «زليخا وصديقاتها» (٨١).

ولعل من أهم ما أضافه بهزاد إلى التصوير الإيرانى مقدرته الفائقة فى حشد وتوزيع عدد كبير من الأشخاص فى الصورة مستفيداً فى ذلك من عناصر الصورة المختلفة كوضع الأشخاص بين الصخور والأشجار فى مقدمة وخلفية الصورة وفوق الأبراج وشرفات المباني. ونظراً لما يضيفه هذا التوزيع المتناثر من افتقاد عنصر الوحدة فقد لجأ فى بعض التصاویر إلى استخدام الحبال البيضاء للربط بين عناصر الصورة، وقد ظهر ذلك فى صورة من مخطوط خمسة نظامى الذى عمل للشاه طهماسب والمحفوظ فى متحف فيكتوريا والبرت (٨٢). وأعتقد أن جرای (Gray) قد جانبه الصواب فى فهم الهدف من هذه الحبال والتى كانت تستخدم للعب وليس لربط عناصر الصورة، فقد

(79) Kühnel, (E.), Islamische Kleinkunst. Berlin. 1925. p. 50.

(٨٠) لوحة (١١ أ-ب).

(٨١) د. محمد مصطفى، صور من مدرسة بهزاد فى المجموعات الفنية فى القاهرة، ترجمة: أحمد محمد عيسى، ألمانيا الغربية، ١٩٥٩، لوحة ١١.

(82) Gray, (B.), Persian p. 64.

ذكرت الباحثة (وست ساكفيل) أن الحبال كانت تمتد في كثير من حدائق فارس حيث يتأرجح عليها الصبية والفتيات والكبار على غرار ما كان يفعل الأثينيون القدماء^(٨٣).

ومما تمتاز به تصاوير بهزاد الانسجام والتوافق ما بين موضوع التصوير والمنظر المحيط بها وإيجاد علاقة بينهما ، ولقد ساعده على تحقيق ذلك أن تصاويره لم تكن تخيلية بل كانت توضيحية ترتبط بقصة أو حدث وتعبر عنه أصدق تعبير. وكان من الطبيعي أن يصاحب تلك الواقعية في الموضوع ، واقعية في حركات الأشخاص ، والتعبير عن الحالات العاطفية ، وإبراز الأحاسيس المختلفة^(٨٤)، كما تميزت تصاوير بهزاد بالتناغم الذي تمثل في اختلاف ملامح الأشخاص ولون بشرتهم ، فكان يحرص على تصوير عبد أسود في التصوير ، وقد ظهر مثل ذلك من قبل في صورة من شاهنامه (محمد جوکی) هرة ٨٣٣ هـ (١٤٤٠ م) محفوظة في الجمعية الآسيوية الملكية في لندن وتمثل تهمينة في زيارة لرستم^(٨٥).

ويرجع كثير من مؤرخي الفن الفضل لبهزاد في إدخال الزخارف النباتية في رسوم السجاد ، وأنه كان له السبق في إعداد الزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) في سجاد شمال غرب إيران في عصر الشاه طهماسب قبل أن تعرف في أي فن آخر^(٨٦)، فقد ظلت زخارف

(٨٣) ساكفيل (ف.و.)، الحدائق الفارسية (كتاب تراث فارس، الفصل العاشر، ترجمة: د. أحمد الساداتى، القاهرة، ١٩٥٩، ص ٣٤٨.

(84) Grube, (E.); Op. c it. p. 72.

(٨٥) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ٤٢٤.

(86) Pope, (A.U); Carpets. The art of carpets making (A Survey of Persian Art. Vol. 111. London. New York. 1939. P. 2317. Briggs, (A.); Timurid Carpets. (Ars Islamica. Vol. VII.PT. I. Michigan. 1940.) P. 41.

السجاد طوال القرنين ١٤-١٥ تتألف من زخارف هندسية فى الساحة وحروف كوفية محورة فى الاطار. أما عن الألوان فقد تمتع بهزاد ببراعة فائقة فى مزج الألوان مزجاً منسجماً نتج عنه خطة لونية جديدة ذات ألوان مبتكرة، ولكن أحب الألوان فى تصاويره الزرقاء الزاهية (٨٧).

وتتضح كل هذه الخصائص المميزة لأسلوب بهزاد فى تصويره من مخطوط بستان سعدى هراة ٨٩٣-٨٩٤ هـ (١٤٨٨-١٤٨٩ م) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة، فى صفحتين متقابلتين وتمثل السلطان حسين ميرزا فى مجلس طرب (٨٨)، فصور كل من حسين ميرزا وعازف العود تظهر متطابقة تماماً مع صورهما فى غيرها من التصاویر وكأنها صور شخصية واقعية، والبرج المرسوم فى الجانب الأيسر من التصوير يظهر مدى الاهتمام برسوم العماثر وزخرفتها بالزخارف الدقيقة المتقنة، كما ظهرت الزخارف الدقيقة والاهتمام بالتفاصيل فى شكل السجادة والمظلة والآنية المزخرفة بشراء كما تظهر التصوير تفوق بهزاد فى التعبير عن الانفعالات فيظهر أحد الأشخاص مغشياً عليه من فرط الطرب، وآخر يهتز بشدة، بينما يقوم ثالث بشق ملابسه وراح شخص آخر يتمايل طرباً، وسقطت عمامة أحدهم من فرط حركته.

وكان من الطبيعى أن تتجاوز شهرة بهزاد حدود إيران، فقد تسابق أباطرة الهند فى فترة حكم الدولة المغولية الهندية على جمع تصاويره. وبقدر ما أفادت تلك الشهرة بهزاد إلا أنه قد نتج عنها بعض الصعوبات

(٨٧) اتينجهاوزن (ر.)، المرجع السابق، ص ٢٦٤.

د. جمال محمد محرز، التصوير الإسلامى ومدارسه، ص ٢٦٤.

(٨٨) د. محمد مصطفى، المرجع السابق، لوحة ٢.

الفنية فى التعرف على التصاوير الحقيقية لبهزاد، إذ أخذ بعض المصورين يقلدون تصاويره تقليداً متقناً، فقد نقل «فروخ بك» رسماً ينسب إلى بهزاد ويمثل «آق قويونلو» أسير الشاه إسماعيل الصفوى^(٨٩) كما أستطاع الخطاطون والهواة تقليد توقيعيه تقليداً متقناً وينسبون إليه ما ليس من عمله، وذكر مارتن (Martin) أن أرنولد (Arnold) رأى تصويرة هندية بتوقيع مزيف لبهزاد يوهم بأنه حقيقى^(٩٠)، كما تضم مرقعة جلشان ٩٣٧ - ٩٤٧ هـ (١٥٣٠ - ١٥٤٠ م)، المحفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران تصويرة مزدوجة تمثل «حديقة السلطان حسين ميرزا» عليها توقيع بالاسم دون أن ينعت بأى صفة مما يحتمل أن يكون التوقيع غير صحيح^(٩١)، وهى شبيهة تماماً بتصويرة فى مجموعة فيليب هوفر (Philib Hover)^(٩٢)، وأود أن أضيف أن تلك الشهرة التى تجاوزت حدود إيران، قد تجاوزت حدود العصر أيضاً، فلجأ البعض إلى نسبة نفسه إلى بهزاد حتى يرفع من قيمة عمله، ومثال ذلك تصويرة ترجع إلى النصف الثانى من القرن ١٧ م محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٤٦) وتمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق عليها توقيع فى الاطار السفلى نصه «عمل حسين بهزاد»^(٩٣)، والتوقيع مضاف إلى التصوير وليس أصلياً.

(٨٩) د. جمال محمد محرز، الرسوم الشخصية فى التصوير الإسلامى، ص ١٠.

د. جمال محمد محرز، التصوير الإسلامى ومدارسه، ص ١٠٧.

(90) Martin, (F.R.); Op. cit. p. 104.

(٩١) ايتنجهاوزن (ر.)، المرجع السابق، ص ٢٦٥.

(92) Kuhn, (E.), Book Painting. (A Survey of Persian Art. Vol. 111.) pp. 1883- 84-

(٩٣) لوحة (٢٥) لم يسبق نشرها.

وتتفق هذه التصويرة من حيث الموضوع وترتيب الأشخاص وبعض العناصر والتفاصيل مع تصويرة من ديوان حافظ ١٠٦٩ هـ (١٦٥٨ م) محفوظ في متحف ليبزج تمثل الشاعر حافظ في مجلس طرب وعليها توقيع محمد علي التبريزي (٩٤).

ومن أبرز مصوري هرة في النصف الثاني من القرن ٩ هـ / ١٥ م المصور قاسم علي أحد تلاميذ بهزاد وأقربهم إليه وأكثرهم عوناً له وقد تأثر بهزاد في الموضوعات والعناصر والتفاصيل ، فقد بلغ مبلغاً فائقاً في رسم الصور الشخصية إذ كان يجيد رسم الرسوم الأدمية عموماً وبخاصة الوجوه ، وقد تأثر به المصور «ميرسيد علي» تأثراً كبيراً في تصوير الرسوم الأدمية (٩٥) ، ويوجد في مكتبة جامعة استانبول صورة شخصية تمثل بهزاد ، ويعتقد أنها من عمل «قاسم علي» (٩٦). وتعتبر هذه الصورة أقدم صورة تمثل فنان فارسي على عكس ما ذهب إليه مارتين (Martin) من أن الصورة التي رسمها «معين» لأستاذه رضا عباسي هي الصورة الشخصية الوحيدة لفنان فارسي (٩٧) ويوجد أعلى التصويرة عبارة «صورت أستاذ بهزاد» ويتضح أنها رسمت في العصر الصفوي إذ يعلو رأس بهزاد العمامة التي تخرج منها العصا المميزة للمدرسة الصفوية الأولى (٩٨) ، كما تدل عبارة «أستاذ بهزاد» على أنها ليست من عمل بهزاد الذي اعتاد أن ينعت نفسه «العبد بهزاد»

(٩٤) لوحة (٢٧) .

(95) Kühnel, (E.); Op. cit. p; 1879.

(٩٦) د. محمد مصطفى ، صور من مدرسة بهزاد (مجلة المجلة ، العدد ٣ ، القاهرة ، مارس ، ١٩٥٧) ،

ص ٦٥

(97) Martin, (F.B.); Op. cit. p. 72.

(98) Sakisian, (A.); Op. cit. Fig. 11.

ويظهر تأثير قاسم على بهزاد فى رسم مناظر الدراويش ، مثال ذلك
تصويرة من مخطوط ديوان ميرعلى شيرنوائى ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) محفوظ
فى المكتبة البودلية فى أكسفورد وتمثل « الصوفية فى حديقة » (١٠٩)،
ويظهر فى هذه التصويرة التوافق التام مع أسلوب بهزاد التصويرى فى
تصاوير مخطوط بستان سعدى المحفوظ فى دار الكتب المصرية فى
هيئات الأشخاص وحركاتهم (١١٠)

ومن الموضوعات التى تناولها قاسم على مناظر الطرب ، فله فى
مخطوط من خمسة نظامى مؤرخ فى ٨٩٩ هـ (١٤٩٣ م) ومحفوظ فى
المتحف البريطانى فى لندن. تصويرة تمثل « نساء فى حمام تطربهن
عازفة عود » (١١١) وقد أجاد « قاسم على » تصوير المروج والأشجار
الكبيرة فى الخلفيات ، والأوراق المتساقطة فى أرضية التصويرة ، ونظراً
لتفوقه فى رسم الزخارف النباتية فقد حاز شهرة بالغة فى رسوم
سجاجيد الأرابيسك (١١٢) أما من حيث الألوان فكان يميل للألوان
الهادئة ، وأكثرها استعمالاً لديه الأزرق والرمادى والأخضر (١١٣) وكان
لهذا التأثير الشديد بأسلوب بهزاد عواقب سيئة على المصور قاسم على ،
إذ أنه على الرغم من مهارته وما تمتع به من تفوق فنى فانه لم يرق

(99) Binyon, (L.),. Wilkinson, (J.V.S.),. and Gray, (B.),. op. cit. pl. LXVI.

د. زكى محمد حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاویر الإسلامية ، شكل ٨٤٤ .

(١٠٠) د. زكى محمد حسن ، الفنون الإيرانية ، ص ١٠٨ .

Martin, (F.R.),. Op. cit. pl. 165.

(١٠١) د. زكى محمد حسن ، أطلس الفنون ، شكل ٨٤٧ مكرر.

د. زكى محمد حسن ، التصوير فى الإسلام عند الفرس ، لوحة ٢٩ ، شكل ٣٨ .

(١٠٢) د. سعاد ماهر محمد ، المرجع السابق ، ص ١٧٤ .

(١٠٣) ديماندى (م. س.) ، الفنون الإسلامية ، ترجمة : أحمد عيسى ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٥٩ .

إلى مكانة بهزاد ، ولم ينل شهرته ، فدفع ذلك بالبعض إلى توقيع اسم بهزاد على تصاويره للتقارب الشديد بين أسلوبيهما ، وأدى ذلك أن ظل قاسم على مجهولاً لوقت طويل لدى مؤرخي الفن ، ويضم مخطوط من خمسة نظامى المؤرخ فى ٨٩٩ هـ (١٤٩٣ م) والمحفوظ فى المتحف البريطانى بلندن تصويرة عليها توقيع قاسم على وبهزاد سوياً (١٠٤)

ومن المصورين الذين ساهموا فى إثراء الحركة الفنية فى إيران فى النصف الثانى من القرن ٩ هـ / ١٥ م المصور «ميرك خراسانى» أو «روح الله ميرك نقاش» والذي كان أستاذاً لبهزاد (١٠٥) ولذلك نجد كثيراً من أوجه التشابه بين أسلوبيهما ولعل أهم أوجه التشابه تتضح فى العناية بالزخارف الدقيقة المتقنة ورسم شجرة كثيفة فى الخلفية ، ولكن بهزاد قد فاق ميرك خراسانى فى التعبير عن الحركة وإظهار الانفعالات . ويمكننا التعرف على أسلوب ميرك خراسانى فى تصويرة مزدوجة مضافة إلى مخطوط خمسة نظامى ٩٠٠ هـ (١٤٩٤ - ١٤٩٥ م) وتمثل «تقديم المخطوط إلى الأمير أحمد على برلس فى حفل طرب وموسيقى» (١٠٦) كما أن له تصويرة أخرى بنفس المخطوط وتمثل عرض صورة خسرو على شيرين (١٠٧) وهناك تشابه إلى حد كبير بين التصويرتين من حيث التصميم وفى تنفيذ كثير من العناصر .

ويتضح من التصويرتين احتفاظ «ميرك خراسانى» بكثير من التقاليد الفنية التى كانت سائدة فى منتصف القرن ٩ هـ / ١٥ م مثل

(104) Sakisian, (A.),. La Miniatur Persane. p. 74.

(١٠٥) د. محمد مصطفى ، صور من مدرسة بهزاد فى المجموعات الفنية بالقاهرة ، ص ٦ .

(106) Pope, (A.U.),. A Survey of Persian Art. Vol. V. Pl. 882.

والأمير على برلس أحد أمراء السلطان حسين ميرزا با يقرأ وعمل فى خدمته .

(107) Robinson, (B.W.),. Drawings of the Masters. Pl. 27.

الجمود فى الحركات والملاح فالأشخاص يقفون فى صفوف دونما حركة ، والتي تعتبر إستعادة للتقاليد الساسانية فى ترتيب الأشخاص فى صفوف والتي ظهرت فى بعض الرسوم الجدارية فى العصر الإسلامى مثل صورة أعداء الإسلام فى قصر عمرة .

إلا أنه على الرغم من ذلك فقد ظهرت فى تصاويره بعض النواحي الابتكارية ففى التصويرة الأولى خالف المتبع من وضع الأمير فى الجزء العلوى من التصويرة وحوله الاتباع بينما يقوم الخدم بإعداد الطعام وفرقة العزف فى الجزء الأسفل من التصويرة ، فنراه هنا قد جعل موضع الأمير وكذلك الموسيقين على سجادة تلتصق بالإطار الأسفل للتصويرة (١٠٨) ، بينما وقف الأتباع فى صفوف تمتد رأسياً وأفقياً . وربما يكون الهدف من تصوير الأمير بهذا الوضع تركيز الأهمية عليه ، واعطاء فرصة لا تساع الخلفية لتمثيل العناصر النباتية بحرية . وقد ظهر فى التصويرة الثانية عبد أسود يقف خلف شيرين ، وهو ما كان من الخصائص المميزة لأسلوب بهزاد ، مما يدعو إلى الاعتقاد بأن يكون بهزاد قد تأثر فى ذلك بأستاذه «ميرك» . ويلاحظ فى أسلوب «ميرك» الدقة فى تنفيذ الزخارف وبصفة خاصة الزخارف الهندسية التى تغطى ساحة السجادة ، وكذلك الاطار المكون من كتابات كوفية محورة ، والتي تعتبر نموذجاً لسجاجيد تلك الفترة (١٠٩) ، وتتفق ساحة هذه السجادة مع تلك المصورة فى تصويرة من الشاهنامه المؤرخة فى ٨٣٣ هـ (١٤٤٠ م) والمحفوطة فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل رستم واسفنديار فى حفل طرب قبل المبارزة .

(١٠٨) د . حسن الباشا ، المرجع السابق ، ص ٤٤٧ - ٤٤٨ .

(١٠٩) شكل (٢١) .

وأود الإشارة أن هذا النوع من السجاد قد استلهمه المصورون الأوروبيون في تصاويرهم منذ بداية القرن ١٦ م فظهر رسم سجادة مشابهة تماماً في لوحة من الخشب المدهون بالزيت من عمل المصور الفرنسي بيرميزان (Permesane) محفوظة في قاعة ١٤ بمتحف الجزيرة وتمثل البابا بولس وولده (١١٠)

وقد أزهرت خلال العصر التيمورى عدة مدارس تصويرية، ولكن التمييز بين هذه المدارس قد تعوقه بعض الصعوبات، وذلك لأن الفنانين كانوا يتنقلون بين هذه المدارس وخاصة كبار المصورين، بينما كان الفنانون العاديون يبقون في مواطنهم وغالباً ما يسود أعمالهم طابع ريفي تقليدى ويظهر ذلك بوضوح في مخطوط من خمسة نظامي، مؤرخ في ٨٤٣ هـ (١٤٣٩ م) ومحفوظ في جامعة إيسالا في السويد (١١١). ورغم هذه الصعوبات فإن هناك بعض القرائن التي يمكن الاعتماد عليها في التعرف على الأساليب المميزة لكل منها.

وتعتبر مدرسة هراة من أعظم المدارس التصويرية في العصر التيمورى وذلك لأنها قد حظيت بالجمع الفني الذي دعى إليه أمهر الفنانين من شتى أنحاء إيران. ويرجع الفضل لمدرسة هراة في إيجاد أسلوب وطني إيراني في فن التصوير، معبراً عن الطبيعة الإيرانية ذات

(١١٠) عاش بيرميزان في الفترة من ١٥٠٣ إلى ١٥٤٠ م كما هو مدون على اللوحة، وقد ظهر هذا النوع من السجاجيد في تصاوير هولباين، وفي السجاجيد العثمانية في أواخر القرن ١٥ حتى القرن ١٧ م والتي سميت بسجاجيد هولباين انظر (د. حسن الباشا: تاريخ الفن، عصر النهضة في ص ٢٣٩)،

(111) Binyon, (L.), Wilkinson, (J.V.S.), and Gray, (B.), Op. cit. P. 73.

الجبال التى تموطها من كل جانب ، والصخور التى تنتشر فى أرجائها ،
والأنهار والجداول التى تنساب بينها ، والأشجار والأزهار التى تغطيها ،
وهذا الميل نحو الطبيعة كان قد بدأ فى مخطوط خواجوكرمانى المحفوظ
فى المتحف البريطانى . وقد أخذ هذا الأسلوب الجديد يستوعب
التأثيرات الوافدة ويصوغها صياغة جديدة^(١١٢) مومنها التأثيرات الصينية
التي ظهرت بوضوح فى زخارف جلود الكتب والتي كانت الحيوانات
الخرافية الصينية أهم عناصرها وذلك للعلاقات القوية بين أسرة منج
والأسرة التيمورية^(١١٣) . ومن أهم انجازات مدرسة هراة أنها أضافت
إلى التصوير الإسلامى أحد الأسس الفنية التى كان يفتقدها وهى
التعبير عن العمق وذلك برسم جوانب العمائر ، وأسوار الحدائق فى
مستويات حدد نهاية كل منها بجائط أفقى^(١١٤) . وقد حظيت رسوم
العمائر المتأنقة ذات الزخارف المتقنة بما لم تحظ به من قبل ويرجع
الفضل فى ذلك لبهزاد ، كما كانت تغطى الجزء العلوى من تلك العمائر
أشرطة كتابية متقنة غاية الاتقان ، كما وجد تناسب بين هذه العمائر
وبين الأشخاص بجوارها أو بداخلها^(١١٥) . وبالإضافة إلى رسوم العمائر
فقد زاد الإقبال على الرسوم النباتية التى لم تقتصر على الأشجار
والأزهار بل فى الحزم النباتية التى تغطى ساحة التصوير ، وقد جاء
ذلك متمشياً مع الأسلوب التعبيرى الذى استخدم فى تصوير الأشعار .
وقد نجحت مدرسة هراة فى تصوير عدد كبير من الأشخاص وتوزيعهم

(١١٢) ديماندى (م . س) ، المرجع السابق ، ص ٥٣ .

(١١٣) د . زكى محمد حسن ، فنون الإسلام ، القاهرة ، ١٩٤٨ ، ص ١٨٢-١٨٣ .

(١١٤) د . سعاد ماهر محمد ، المرجع السابق ، ص ٢٤٢ .

(١١٥) د . جمال محمد محرز ، المرجع السابق ، ص ٥٥ .

توزيعاً متوازناً بالاستفادة من العناصر المختلفة في التصويرة كالفصل بينهم أما بشجرة مثمرة أو أمير على عرشه أو بركة تتشعب منها قنوات، وعلى الرغم من رسم هذا الحشد من الأشخاص فقد غلب على رسوم الأشخاص الجمود في الملامح والحركات (١١٦)، والتي كان للأقبال على تصوير مناظر الطرب وحلقات الصوفية بما تتطلبه من حركات مختلفة أكبر الأثر في التخلص من بعض هذا الجمود. وتميزت مدرسة هراة بالألوان المنسجمة وأهمها: الأخضر والأزرق وظلال القرنفلى والأصفر، وابتعدت عن الألوان الساطعة التي كانت تميز مدرسة شيراز (١١٧). كما كان استخدام اللون الذهبى للتعبير عن السماء واللون الفضى لتمثيل المياه أحد الخصائص المميزة. وقد بلغت مدرسة هراة أقصى درجات الكمال في نهاية القرن ٩هـ / ١٥م عندما كان كل من بهزاد وميرك وقاسم على يعملون سوياً في بلاط السلطان حسين ميرزا (١١٨) وأقدم المخطوطات التي تنسب لتلك المدرسة مخطوط كلية ودمنة ٨١٣ — ٨٢٣هـ (١٤١٠ — ١٤٢٠م) المحفوظ في مكتبة قصر جلستان بطهران (١١٩) كما يمثل مخطوط شاهنامه محمد چوكى ٨٤٤هـ (١٤٤٠م) مرحلة من النضج والتكامل (١٢٠)، والتي بلغت أوج مراحلها في مخطوط بستان سعدى المحفوظ بدار الكتب المصرية ٨٩٣هـ (١٤٨٨م).

(١١٦) د. جمال محمد محرز، نفس المرجع والصفحة.

(117) Grube, (E.), Op. cit. P. 50.

(118) Ibid. P. 75.

(١١٩) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ٣٦٠.

(120) Robinson, (B.W.), Persian Miniature Painting. P. 45.

وتعتبر مدرسة شیراز أحد المراكز التصويرية التي كان لها دور هام في تاريخ التصوير الإيراني. وهناك عدة عوامل ساعدت شیراز على بلوغ تلك المكانة الفنية العالية، فكان للهدوء الذي نعمت به شیراز في أواخر القرن ۷هـ/ ۱۳م نتيجة لتحالف حكامها «أتابكان سلغرى» مع المغول، في نفس الوقت الذي أخذت فيه أسر المغول تغير على الولايات الشمالية، أكبر الأثر في إثراء الحركة الفنية (۱۲۱) وقد انعكس ذلك في تصاویر شیراز التي احتفظت بكثير من العناصر الإيرانية دونما تأثر بالتأثيرات الأجنبية وخاصة التأثير الصيني الذي صار قوياً في إيران بعد الغزو المغولي. وكانت شیراز مقرأ لعدد من الأسر الحاكمة التي امتازت برعايتها للفن والعناية بالفنانين، فكانت أسر اينجو تحكم إقليم شیراز في النصف الأول من القرن ۱۴م (۱۲۲)، وعملت لها عدد من المخطوطات مثل مخطوط مؤرخ في ۷۴۱هـ (۱۳۴۱م) للوزير الحسن قوام الدولة والدين، ومخطوط كلیلة ودمنة في ۷۳۳هـ (۱۳۳۳م) ومخطوط مؤسس الأحرار (۱۲۳) وعندما حكم بنو المظفر شیراز من ۷۵۵هـ — ۱۳۵۳م إلى ۷۹۶هـ (۱۳۹۴م) أنتج العديد من مخطوطات الشاهنامه التي امتازت بالتصاویر ذات الحجم الكبير. وكانت شیراز مركزاً لطراز العاصمة خلال حكم اسکندر سلطان من

(۱۲۱) د. إبراهيم أمين الشواربي، المرجع السابق، ص ۱۶۵.

(۱۲۲) اينجو: تعنى ضياع المغول وأملاكهم الخاصة، ولقبوا بذلك لأنهم كانوا يقومون على تحصيل المالیات، إذ كان شرف الدين محمود شاه اينجو الذي ينتسبون إليه يقوم بهذه المهمة في فارس وكرمان.

(إبراهيم أمين الشواربي: المرجع السابق، ص ۱۱۳ والهامية.

(123) Grube, (E.), Op. cit. P. 21.

قبل ثيمور ٧٩٦ - ٨١٨ هـ (١٣٩٤ - ١٤١٥ م). وعلى الرغم من هذا السبق فى انتاج المخطوطات وتزويقها بالتصاوير، إلا أن كونل (Kuhnel) يرجع أقدم المخطوطات التى تنسب إلى مدرسة شیراز إلى سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧٠ م) وهى الشاهنامه المحفوظة فى متحف طوبقا بوسراى فى استانبول، تليها الشاهنامه المؤرخة فى ٧٩٦ هـ (١٣٩٣ م) والمحفوظة فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (١٢٤) ولم يكن لشيراز السبق فى انتاج المخطوطات فقط، بل كانت مصدراً لأقدم التصاوير المؤرخة (١٢٥)

وقد استمرت شیراز من أهم مراكز انتاج المخطوطات خلال النصف الثانى من القرن ١٥ م، فيبلغ ما أنتج فيها خلال الفترة من ٨٤٤ - ٩٠٦ هـ (١٤٤٠ - ١٥٠٠ م) نصف ما أنتج فى بقية إيران خلال نفس الفترة (١٢٦) وتعتبر تصاوير شیراز معبرة عن الطبيعة الإيرانية، وطبيعة شیراز بصفة خاصة، والتى تعتبر تصاوير مخطوط خواجه كرماني المؤرخ فى ٧٩٩ هـ (١٣٩٦ م) والمحفوظ المتحف البريطانى مقدمة لها (١٢٧) فشیراز تحفها البساتين من جميع الجهات وتشقها خمسة أنهار (١٢٨) ولكن بالإضافة إلى أنها تعبر عن الطبيعة الإيرانية، فهى انعكاس أيضاً لبعض المعتقدات الزرادشتية والمزدكية التى تقدر

(124) Kuhnel, (E.), Op. cit. P. 1844.

(١٢٥) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ٣١٥، ٣١٦.

(126) Robinson, (B.W.), Op. cit. P. 91.

(١٢٧) د. زكى محمد حسن، الفنون الإيرانية، ص ٩٨.

(١٢٨) ابن بطوطة، (محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللواتى الطنجى) توفى عام ٧٧٠ هـ.

١٣٧٧ م، تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، دار الكتاب اللبنانى، دار

الكتاب المصرى، بدون تاريخ ص ١٣٦.

الطبيعة ، وما ينبغي ذكره أن شیراز كانت من أهم مراكز المزدكية ومقرّاً للكهّان الأعظم المزدكي ، وقد ظهر هذا التأثير واضحاً في تصاویر مخطوط يضم مجموعة من صور المناظر الطبيعية مؤرخ في ٨٠١ هـ (١٣٩٨ م) ، وليس ذلك بغريب فقد استمر كتاب الزرادشتين «دادیستانی دنك» ينسخ في شیراز حتى العصر الصفوی وتبقى منه نسختان الأولى مؤرخة في ٩٣٧ هـ (١٥٣٠ م) والثانية في ٩٨٠ هـ (١٥٧٢ م) (١٢٩)

وهناك تشابه واضح بين اسلوبی شیراز وهراة بفضل الصلة الوثيقة بين حاکمی المدينتين ، وتبادل المخطوطات والفنانين بينهما ، فكان إبراهيم بن شاه رخ حاکماً على شیراز في الوقت الذي كان بايسنقر حاکماً على هراة (١٣٠) . وعلى الرغم من هذا التشابه فإنه توجد أوجه للتمييز بينهما ، ففي الوقت الذي اهتمت مدرسة هراة بمشهد عدد كبير من الأشخاص في التصويرة ، نجد مدرسة شیراز تكتفي برسم عدد قليل من الأشخاص بحجم كبير ، وكان هذا المقياس الكبير للأشياء سائداً في كل عناصر التصويرة . وفي القرن الخامس عشر حدث تغير في رسم خط الأفق الذي أصبح يرسم على شكل قوس مرتفع مما أدى إلى إيجاد مقدمة كبيرة للتصويرة وزعت فيها الرسوم الأدبية التي أصبحت ترسم صغيرة وكثيرة العدد ، ويظهر ذلك بوضوح في تصويرة من الشاهنامه ترجع إلى حوالي ٨٤٨ هـ (١٤٤٤ م) محفوظة في متحف كليفلاند للفن وتمثل «حفل ملكی» (١٣١) . وتعتبر هذه التصويرة نموذجاً رائعاً

(129) Ago-Oglu, (M.),. The landscape miniatures of an Anthology. Manuscript of the year 1398. (Ars Islamica- Vol. III. Pt. I. Michigan. 1936). pp. 97. 98.

(١٣٠) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ٣٣٥ - ٣٣٩.

(131) Grube, (E.),. Op. cit. pp. 46-48: pl. 34 a-
Gray, (B.),. La Peinture Persane. 2-edition, Geneve. 1977. pp. 102. 103.

لدراسة أسلوب شیراز فى التصوير فى القرن ١٥م، فهى تجمع بالإضافة إلى الخصائص السابقة بعض مميزات مدرسة شیراز مثل: تمثيل عدة أحداث متباعدة (١٣٢)، والألوان الساطعة البراقة التى أمتازت بها مدرسة شیراز.. فى الوقت الذى إتسمت فيه الألوان فى مدرسة هرة بالهدوء والأنسجام، كذلك يظهر فى تلك التصويرة الأهتمام بتمثيل مناظر الطبيعة، وتشكيل بعض الصخور على هيئة رؤوس الحيوان (١٣٣)، وكذلك بعض السحب.

أما عن الأصول التى استقى منها التصوير التيمورى طرزه وخصائصه فيرجعه بعض مؤرخى الفن إلى شیراز وبغداد حيث استقدم تيمور الفنانين الذين عملوا فى بلاطه فى سمرقند (١٣٤)، بينما يرجعه آخرون إلى أصول صينية، وينسبون الفضل فيه إلى المصور الصينى «جونج» والذى يلقب «صفوة المحررين» والذى كان أستاذاً لمصور بخارى الشهير «جهانجير» والملقب «عمدة المصورين» وكان هذا بدوره معلماً للمصور «بيرسيد أحمد التبريزى» الذى تتلمذ عليه بهزاد (١٣٥). وبمتابعة الأعمال الأولى لمدرسة التصوير التيمورى يتضح صحة كلا الرأيين، فعندما أستولى تيمور على بغداد وتبريز من الجلائرين أخذ بعض مصوريها إلى بلاطه فى سمرقند كما سبقت الإشارة إليه، كما أن مجموعة الأعمال المنفذة بالخبر الصينى فى سمرقند

(132) Grube, (E.). Op. cit. P. 43.

(١٣٣) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ٣١٩.
(١٣٤) دوغلاس (باريت)، الفن الإسلامى فى بلاد فارس (من كتاب تراث فارس بأشراف أربرى)، ترجمة أحمد عيسى، القاهرة، ١٩٥٩، ص ٢٨.

(135) Martin, (F.R.). Op. cit. P. 28.

تدل على تغلغل التأثير الصينى إلى الفن الإيرانى ، ذلك التأثير الذى ظل واضحاً فى التصوير التيمورى لفترة طويلة حتى تكونت للتصوير الإيرانى شخصيته الوطنية المميزة والتى تمثلت بصورة واضحة بقيام مدرسة هرة والتى استقت أصولها من المزاج الإيرانى ، وحتى فى تلك الفترة التى كانت التأثيرات الوافدة ظاهرة فى التصوير التيمورى فإن ذلك لا ينفى عنه صفة الذاتية والابتكارية فقد استلهم الكثير من عناصره من داخله ومن أصوله الفنية المترسخة والمتأصلة فى صميمه ، ومن الطبيعة الإيرانية الملهمة التى تغنى بها فحول شعراء إيران ، وكانت دافعاً فنياً لدى كثير من المصورين .

مما سبق يتضح أن إيران التى واجهت أخطاراً خارجية ، وفتناً وصراعات داخلية فى معظم فترات العصر التيمورى ، قد شهدت فى نفس الوقت نهضة فنية راقية بلغت أوج عظمتها وكامل إزدهارها فى عصر خلفاء تيمور وبخاصة فى عهد كل من شاه رخ ، وبايسنقر ، وحسين ميرزا بايقرا . ومثل هذه النهضة كان لها أسباب ساعدت على ظهورها ، ومن أهمها :

— كانت إيران تنقسم فى العصر التيمورى إلى أقاليم يحكم كل منها أمير له بلاطه الخاص الذى يضم العديد من الفنانين ، بالإضافة إلى البلاد الملكى فى العاصمة ، وقد أدى ذلك إلى قيام منافسة فنية بين تلك المجموع الفنية لانتاج أروع الأعمال الفنية ، كما كان للنظام المتبع من أن المصور الذى يثبت براعته وتفوقه ينتقل إلى المجمع الملكى ، مما دفع بكثير من المصورين إلى العمل بجدية للوصول إلى تلك المكانة الفنية .

وقد أدى ذلك إلى إنتاج مجموعة رائعة من أجمل المخطوطات والتصاویر المتقنة، وهذا الأسلوب فى عدم مركزية الفن شبيه بما أتبع فى إيطاليا فى نفس العصر وأدى إلى النهضة التى بدأت من إيطاليا وانتشرت إلى أنحاء أوروبا .

— الشعب الفارسى يتمتع بمیول فنية عالية، ومواهب إبداعية خلقة، وقد أعجب الغزاة بفنون الفرس وحضارتهم، حتى بلغ ذلك الإعجاب لدى السلاجقة إلى درجة أنهم اتخذوا لأنفسهم أسماء إيرانية (١٣٦)، وكان ذلك الحال أيضاً بالنسبة للتيموريين الذين قلّدوا الإيرانيين فتنافسوا فى جمع ما يمكنهم من رجال الفن والعلم فى قصورهم (١٣٧)، وجعلوا مدار فخرهم فى رعاية الآداب وتشجيع الفنانين، فكان ذلك من عوامل تلك النهضة .

— كان لتبادل البعثات الدبلوماسية بين الصين وإيران والتى كان يصحبها أحياناً بعض المصورين، مثل بعثة شاه رخ إلى الصين والتى صحبها المصور «غياث الدين خليل» (١٣٨)، وكذلك الهدايا المتبادلة بينهم مثلما أرسل امبراطور الصين بعثة إلى هراة محملة بالهدايا القيمة من الحرير والقطيفة وأوانى البورسيلين إلى شاه رخ، كما أوفد سفارة أخرى إلى خوارزم (١٣٩). كان لذلك أكبر الأثر فى الاطلاع على روائع الفنون الصينية وأسرارها، مما كان له أثر فى الفنون الإيرانية وظل ظاهراً فى معظم فترات العصر التيمورى .

(١٣٦) د. عبد السلام عبد العزيز فهمى، اللغة التركية العثمانية وصلتها باللغة الفارسية، مجلة المنتدى، السنة الأولى، العدد الثانى، ١٩٧٨، ص ١٧٨ .

(137) Gray, (B.); Op. cit. P. 190.

(١٣٨) د. جمال محمد محرز، المرجع السابق، ص ٥٢—٥٣ .

(139) Martin, (F.R.) Miniatures from the period of Timur. P. 5.

— نتيجة لما واجهه الشعب الإيراني من حروب واضطرابات نتج عنها ضياع وتلف كثير من الآثار العلمية والأدبية لهذا الشعب، فقد دفع ذلك بكثير من أفراد هذا الشعب إلى تسجيل ما يحتفظون به في ذاكرتهم، أو إعادة كتابة ما نجا من تلك الكتب، فازدهر بذلك فن كتابة التاريخ^(١٤٠)، وبالتالي ما يتصل بذلك من تذهيب وتصوير وتجليد، لذلك فقد ظهرت في تلك الفترة مجموعة من الانجازات ذات الصلة بفنون الكتاب، فاستطاع الإيرانيون في القرن ٩هـ / ١٥م أن يصنعوا أنواعاً فاخرة من الورق من الكتان والحرير^(١٤١)، كما بلغت صناعة التجليد أوج عظمتها في عصر شاه رخ وأصبحت تزخرف بالمناظر الطبيعية والحيوانات الخرافية كما في المتمنمات المعاصرة^(١٤٢). كذلك فقد بدأت مع بداية العصر التيمورى العناية بزخرفة الهوامش بالزخارف الدقيقة المنفذة بالذهب والألوان الخفيفة^(١٤٣)، كما يعتبر تصوير الحيوان باللون الذهبى فى زخارف الكتاب من مبتكرات القرن ١٥م^(١٤٤).

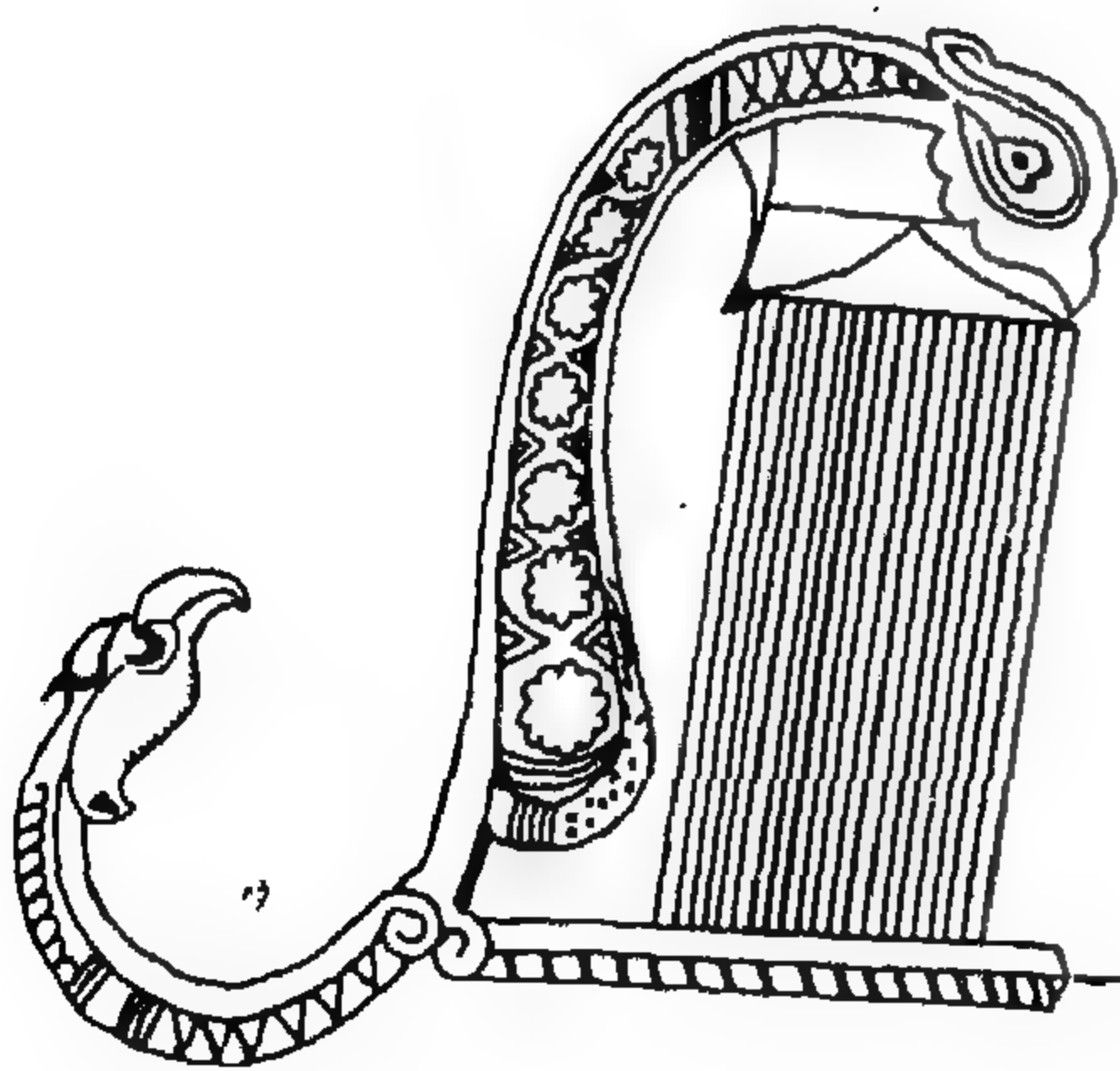
(١٤٠) د. حبيب أمين سليمان، المرجع السابق، ص ٧٢.

(١٤١) د. زكى محمد حسن، فنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤٨، ص ١٥٧.

(142) Aga-Oglu, (M.), Persian Book bindings of the fifteenth century. Miching, 1935. p.p. 1-4.

(143) Martin, (F.R.); Op. cit. p. 100.

(144) Ettinghausen, (R.); Op. cit. p; 1971.



الفصل الثاني

العصر الصفوي

تعتبر الدولة الصفوية أول دولة وطنية فى إيران منذ سقوط الدولة الساسانية. ومع قيام تلك الدولة اختلفت الأوضاع السياسية والاجتماعية والفنية، فمن الناحية السياسية أصبح الحاكم الايرانى يجمع ما بين الزعامة السياسية كحاكم للبلاد، والزعامة الدينية باعتباره المرشد الأكبر للدعاة للمذهب الاثنى عشرى مذهب الدولة الجديد^(١). وقد حرص الشاه إسماعيل على توطيد الزعامتين، فحارب آلاق قويونلو (الشاة البيضاء) حتى أستطاع قتل زعيمهم السلطان رستم والاستيلاء على عاصمتهم تبريز سنة ٩٠٨ هـ (١٥٠٢ م)^(٢)، كما تمكن من الاستيلاء على شیراز سنة ٩٠٩ هـ (١٥٠٣ م)، وفى عام ٩١٦ هـ (١٥٠٠ م) قتل شيبانى خان واستولى على هراة عاصمة الشيبانيين^(٣).

أما من الناحية الدينية، فقد كان حريصاً على نشر المذهب الجديد، متشدداً ضد المذاهب الأخرى، فأمر بإنشاء المدارس الدينية فى أصفهان وشيراز لتدريس المذهب الجديد^(٤)، كما كان يحرص على زيارة الأضرحة الشيعية كدليل على ولائه لهذا المذهب، فقد زار ضريح الحسين وفرشه بالسجاد الثمين^(٥). وقد أدى هذا التعصب إلى

(١) د. عبد العزيز سليمان نوار، الشعوب الإسلامية فى التاريخ الحديث، ص ٢٢١-٢٢٢.

(2) Welch, (S.C.); Persian Painting. p. 14.

(3) Grube, (E.); Op. cit. p. 76.

(٤) د. بديع جمعة، د. أحمد الخولى، تاريخ الصفويين وحضارتهم، ج ١، القاهرة، ١٩٧٦، ص ٩٠.

(٥) كامل خيرى التكريتى، السجاد الإسلامى فى إيران حتى نهاية القرن ١٧ م، (رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٩)، ص ٤٢.

معاداة المذاهب الأخرى فعندما أستولى على شیراز قتل خطباء كازرون الذين كانوا على المذهب السني ونهب بيوتهم وأموالهم^(٦)، وأدى ذلك أيضاً إلى فرار عدد كبير من الزرادشتيين من إقليم فارس إلى الهند^(٧). ومن الناحية الفنية فإن الشاه إسماعيل أستطاع الاستيلاء على المدن التي كانت مراكز للنشاط الفني في الفترات السابقة مثل تبريز التي كانت عاصمة للآليخانين في القرن ١٤م، وعاصمة لآل جلائر في أواخر هذا القرن حيث كانت من أهم مراكز الثقافة والفن، كما أخذها أوزون حسن زعيم الآق قويونلو سنة ٨٧٣هـ (١٤٦٨م) عاصمة له بدلاً من دياربكر، ونقل إليها النشاط الفني، كذلك فقد كانت شیراز وهرات تتزعمان الحركة الفنية في إيران في العصر التيموري كما سبق ذكره في الفصل الأول.

وقد أبقى على هذه المراكز تمارس أنشطتها الفنية كما كانت من قبل، ليس ذلك فحسب، بل أنه وحد بين هذه المراكز وأصبحت جميعها تعمل على نمط فني واحد فاختلفت كثير من الاختلافات الفنية الإقليمية التي كانت موجودة في العصر التيموري، ويتضح ذلك في مخطوط يضم أعمال ميرعلي شیرنواثي ٩٣٤هـ (١٥٢٧م) محفوظ في المكتبة البودلية في أكسفورد، والمحتمل تنفيذه في خراسان وهرات، كما أنتجت منه عدة نسخ أخرى مزودة بالتصاوير في مراكز تصويرية مختلفة، إلا أنها جميعاً تمثل طراز القصر في تبريز^(٨).

(٦) البديسي (شرف خان)، المرجع السابق، ص ١٢١.

(7) Meynihan, (E.B.); Paradise as a Garden in Persia and Mugal India. London. 1977. p. 53.

(8) Robinson, (B.W.); A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library. Oxford. 1958. p. 81.

وقد عملت هذه المراكز الفنية على تجسيد فلسفات النظام الجديد في أعمالهم الفنية فظهرت العمامة التي يلتف حولها شال في إثنتى عشرة لفة والتي كانت ترمز للأئمة الاثنى عشر، والتي يرجع أصلها إلى الجيش التركمانى الذى كونه الشيخ حيدر والد الشاه إسماعيل وميزه بالقلنسوة الحمراء ذات الاثنتى عشرة طية، وسموا لذلك «القللباش» ذوى الرؤوس الحمراء^(٩)، وظهر متلازماً مع تلك العمامة العصا الحمراء التي تخرج منها، ويعتبر شكل العمامة والعصا هما المظهران الوحيدان اللذان استحدثا في التصوير في تلك الفترة إذ ظل التصوير الصفوى المبكر يتبع التقاليد التيمورية المتأخرة دون تغيير يذكر. وما ينبغى ذكره أن مثل تلك العصا كانت قد ظهرت من قبل في صورتين من مخطوط الشاهنامه في مجموعة كيركور ميثاسيان^(١٠)، ولكن التزام المصورين بلون العصا لم يدم طويلاً وسرعان ما ترك للفنان حرية تحديد لون العصا بما يتناسب مع لون الزى إلى أن اختفت بعد موت طهماسب^(١١). ويدل على اهتمام إسماعيل بالفنون أنه عندما كان في إحدى حملاته قرب هراة أحضر معه عدداً من الفنانين للعمل في مرسمه ومنهم ميرمصور، كما كان يقضى معظم وقته في تبريز في مكتبة التركمان حيث يشاركه المصور سلطان محمد في تأمل مرقعات التصاوير والمخطوط^(١٢). ويدل على التقدم الفنى في تلك الفترة أن

(9) Haig (T.W.), Safawiden, (Enzyklopaedie des Islam - Bd- IV, Leiden- Leipzig, 934) p. 58.

— قزل: أحمر — ذهبى اللون (د. عبد النعيم محمد حسنين: قاموس الفارسية، الطبعة الأولى، القاهرة، بيروت، ١٩٨٢، ص ٥١٦).

— باش: رأس — هامة — ذروة (محمد على الأتسى، الداروى اللامعات في منتجات اللغات، استانبول / ١٣٢٠ هـ، ص ١٠٠).

(١٠) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ٤٢٧ — ٤٢٨.

(11) Gray, (B.), Persien Psinting, p. 69.

(١٢) ولش (س. س.)، شاهنامه طهماسب، (كنوز الفن الإسلامى)، ص ٦٨ — ٦٩.

السلطان سليم عندما أستولى على تبريز سنة ٩١٤ هـ (١٥١٤ م) نقل منها نحو ثلاثة آلاف من أمهر الصناعات إلى استانبول (١٣). وكما رعى الفنانين فقد أولى غيرهم من الشعراء والخطاطين اهتمامه، فعقب عودته من فتح خراسان ٩١٧ هـ (١٥١١ م)، زار الشاعر هاتفي وطلب منه نظم ملحمة عن انتصاراته سماها «شاهنامه حضرة شاه إسماعيل» (١٤)، وكان ذلك الاهتمام نابعاً من ميول الشاه إسماعيل، فقد كان شاعراً وله ديوان باللهجة الأذرية التركية إلى جانب أشعار بالفارسية والعربية (١٥). وتدل قصته مع بهزاد والخطاط شاه محمود النيسابوري على اهتمامه البالغ بالفنانين (١٦). وقد نتج عن تلك الرعاية نشاط ملحوظ يبدو واضحاً في مخطوط من الشاهنامه مؤرخ في ٩٣٤ هـ (١٥٢٧ م) ومحفوظ في متحف المتروبوليتان بنيويورك، وقد أهداه الشاه إسماعيل إلى ابنه طهماسب حيث أكمله حتى سنة ١٥٣٠ وما بعدها.

ولكن الفنون كانت أكثر ازدهاراً في عهد الشاه طهماسب ٩٣٠-٩٨٤ هـ (١٥٢٤-١٥٧٦ م) الذي واجه هو الآخر بعض الصراعات مع الأتراك في الغرب والأوزبك في الشرق بالإضافة إلى المتاعب الداخلية في القصر، وما كان يخفف عنه تلك الأعباء إلا انغماسه في

(١٣) حسين محمد جوهر، محمد مرسى أبو الليل، إيران، سلسلة شعوب العالم، دار المعارف، القاهرة ١٩٦١، ص ٨٠.

(١٤) د. محمد غنيمي هلال، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧٦، حاشية ص ١٦٣.

(١٥) د. حسين مجيب المصري، فضولي شاعر منسى من شعراء الفارسية، مجلة المنتدى، السنة الأولى، العدد الثاني، القاهرة ١٩٧٨، ص ٩٠.

(١٦) أنظر: د. زكى محمد حسن، الفنون الإيرانية، القاهرة، ١٩٤٠، ص ٣١٠.

هواياته الفنية المتعددة وما يجده في الفن من متعة، فقد كان خطاطاً ماهراً وقام بنسخ نسخة من مخطوط «الكرة والجوكان» للمتصوف العريفي في عام ٩٣١ هـ (١٥٢٤ م) (١٧)، كما تدرب كمصور تحت توجيه المصور «سلطان محمد» (١٨)، ويبدو أنه قد وصل إلى درجة عالية في إجادة التصوير فقد صور بعض الأبسطة بنفسه (١٩). وقد كان لنشأة طهماسب أكبر الأثر في تلك الميول الفنية، فقد عين عام ٩٢٠ هـ (١٥١٤ م) كحاكم اسمى على هراة في وقت كانت فيه هراة مركزاً للاشعاع الفكري والفني وعندما عاد إلى تبريز سنة ٩٢٩ هـ (١٥٢٢ م) كان الجمع بين الأساليب التركمانية التي كانت سائدة في تبريز، والأساليب التيمورية التي عايشها وألفها في هراة من أهم خصائص الطراز الصفوي في تلك الفترة (٢٠).

وكانت تربط طهماسب بالفنانين علاقات حميمة، ولعل أقربهم إليه المصور «أقاميرك» الذي ظل يعمل في بلاطه حتى عام ٩٥٧ هـ (١٥٥٠ م)، وكان أقاميرك تلميذاً لبهزاد وتأثر بأسلوبه لحد كبير، ويبدو ذلك واضحاً في تصاويره في مخطوط خمسة نظامي المؤرخ في تبريز ٩٤٦ - ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣ م) والمحفوظ في المتحف البريطاني بلندن، ويبدو تأثره البالغ به في رسوم العمائر في تصويرة من نفس المخطوط تمثل «خسرو على عرشه» (٢١). وقد كتب سام ميرزا أخو

(١٧) ولش (ستيوارت كاري)، شاهنامه الشاه طهماسب (كنوز الفن الإسلامي) ص ٦٩.

(18) Welch, (S.C.), Op. cit. p. 18.

(١٩) ادوارد ز (أ.س): الأبسطة الإيرانية (تراث فارس بأشراف أربري، ترجمة: أحمد عيسى، القاهرة، دار أحياء الكتب العربية، ١٩٥٩، ص ٣٠٨.

(٢٠) ولش (ستيوارت كاري)، المرجع السابق، ص ٦٩٠.

(21) Welch, (S.C.), Wonders of the age. Masterpieces of early Safavid painting, 1501-1576. U.S.A. 1979. pl. 57.

الشاه طهماسب ٩٥٧ هـ (١٥٥٠ م) أن أقاميرك كان مصور البلاط الذى لا يبارى (٢٢)، ويبدو أنه كان بارعاً فى عمل الصور الشخصية، فقد خصصه الشاه طهماسب لعمل رسومه الشخصية الملكية (٢٣). وبالإضافة إلى رسوم العمائر والصور الشخصية فقد كان بارعاً فى رسم الخيل وفى دقة رسم الزهور، وزخرفة الثياب بالزخارف المتناهية الدقة كما يبدو ذلك فى زخرفة ملابس المطرب فى تصويره من المخطوط السابق تمثل «شابور يعود إلى خسرو» فى مجلس طرب (٢٤)، وفى رداء سيدة فى تصويره من نفس المخطوط تمثل خسرو وشيرين يستمعان إلى القصص (٢٥)، كما برع فى رسم بعض العناصر مثل المظلات والسروج، ونجح فى توزيع الأشخاص نجاحاً ملحوظاً وكان أقاميرك يجيد الحفر على العاج إجادة تامة (٢٦). ومن أحب الموضوعات إليه مناظر الطرب فله فى مخطوط خمسة نظامى السابق وشاهنامه طهماسب مناظر طرب عديدة.

ويعتبر «سلطان محمد» أغزر مصورى الشاه طهماسب إنتاجاً، وقد عكس فى تصاويره مظاهر العظمة والأبهة التى كانت من سمات بلاط الشاه طهماسب كما كان من أكثر المصورين تناولاً لمناظر الطرب وأدخل عليها نوعاً جديداً من الدعاية والفكاهة مثال ذلك تصويره من ديوان حافظ ٩٣٤ هـ (١٥٢٧ م)، والمحفوظ فى مجموعة كارتية وتمثل

(٢٢) د. زكى محمد حسن، التصوير فى الإسلام عند الفرس، ص ٦١.

(23) Welch, (S.C.). Persian Painting. New York. 1976. p. 12.

(24) Binyon, (L.); The Poems of Nizami. London. 1928. pl. X.

(25) Welch, (S.C.); Wonders of the Age. pl. 56.

(٢٦) د. زكى محمد حسن، العجوز والسلطان سينجر للمصور الإيراني ميرك، مجلة الثقافة، العدد ١١، ١٤، مارس، ١٩٣٩، ص ٣٢.

«مجلس طرب» (٢٧)، وفي تصويرة من شاهنامه طهماسب تمثل «الضحاك يقتل البقرة» (٢٨)، وقد أظهرت مناظر الطرب امكانية سلطان محمد في حشد عدد كبير من الأشخاص وتوزيعهم توزيعاً متناسباً، ويتجلى ذلك واضحاً في تصويرة من ديوان حافظ مؤرخ في ٩٣٤ هـ (١٥٢٧ م) ومحفوظ في متحف جامعة هارفارد وتمثل «احتفال بالعيد» (٢٩)، فحشد عدداً كبيراً من الأشخاص رسمهم بحجم صغير، ويظهر فيها تأثيره بأقاميرك في رسم العماثر فهي شبيهة برسومه للعماثر في مخطوطة خمسة نظامي. ونظراً لما يتمتع به «سلطان محمد» من مهارة فائقة في رسوم الحيوانات وبخاصة الخيل فقد كان واحداً من أكثر المصورين تناولاً لمناظر الصيد، ليس في المخطوطات فحسب ولكن أيضاً في رسوم السجاد، ويحتفظ متحف فيينا في النمسا بسجادة عليها مناظر صيد من عمل سلطان محمد (٣٠).

وعلى الرغم من الاعتقاد لدى بعض مؤرخي الفن من أن سلطان محمد لم يكن بارعاً في رسم الوجوه والصور الشخصية، فإنه توجد صورة شخصية للشاه طهماسب ممسكاً بفرع نباتي من عمل سلطان محمد في منتصف القرن ١٦ م ومحفوظة في متحف الفن في بوسطن (٣١)، كما ينسب «مارتين» جميع الصور الشخصية للشاه طهماسب لسلطان محمد (٣٢)، ولكن ذلك يخالف الحقيقة فكما سبق ذكره أن الشاه

(27) Welch, (S.c.); Persian Painting. pl. 18.

(٢٨) ولش (استيوارت كاري)، شاهنامه طهماسب (كنوز الفن الإسلامي) ص ٧٠.

(29) Welch, (S.C) ; Op. cit; pl. 17.

(30) Martin, (F.R.); Op. cit. p. 63.

(31) Comaraswamy, (A.K.), Op. cit. pl. XXI.

(32) Gray, (B.); Op. cit. p. 74.

طهماسب قد خصص أقاميرك لعمل رسومه الشخصية، وليست كلها من عمل سلطان محمد. ويغلب على رسوم الوجوه في تصاوير سلطان محمد مسحة صينية مستمدة من صور أسرة منج (١٣٦٨-١٦٤٤م) (٣٣). كما ظهر في تصاويره تأثيراً هندياً يتمثل في وضع الألوان بكثافة، ولكنه كان يتمتع بمهارة فائقة في مزج الألوان واستخلاص ألوان جديدة غالباً ما كانت باهتة وهي الألوان المحببة إليه.

وقد عمل في بلاط الشاه طهماسب بالإضافة إلى أقاميرك وسلطان محمد عدد كبير من المصورين مثل «ميرمصور، وعبد الصمد الشيرازي، وميرسيد علي التبريزي وميرزا علي، كما بدأ أقارضا عمله في بلاط الشاه طهماسب، إلا أن هؤلاء جميعاً تتضح خصائص أسلوبهم في فترات لاحقة عندما انتقلوا من بلاط طهماسب حينما أنكر في عام ٩٥٢هـ (١٥٤٥م) الفنون وأعتبرها مضيعة للوقت، وطلب من بعض مصوريه البحث عن عمل آخر، فعمل كل من عبد الصمد الشيرازي، وميرسيد علي التبريزي في بلاط الأمبراطور المغولي همايون في الهند في حوالي عام ٩٥٧هـ (١٥٥٠م) (٣٤)، حيث قاما بعمل ١٤٠٠ صورة كبيرة لقصة الأمير حمزة، وقد لقب «همايون» المصور «ميرسيد علي» نادر الملك، كما تولى عبد الصمد الشيرازي إدارة مدرسة التصوير التي أنشأها الأمبراطور «أكبر» (٣٥)، وعمل «ميرزا علي» في بلاط إبراهيم ميرزا أخو الشاه طهماسب في مشهد. وقد بلغ التصوير الفارسي

(33) Martin, (F.R.); Op. cit. p. 61.

(34) Gray, (B.), Persian Miniatures from Ancient Manuscripts. Milano. 1962. p. 20.

(٣٥) د. زكي محمد حسن: التصوير في الإسلام عند الفرس، ص ٦٣.

فى تلك الفترة ذروة اكتماله ويظهر ذلك بوضوح فى مخطوط من خمسة نظامى المؤرخ فى ٩٤٦ - ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣ م) والمحفوظ فى المتحف البريطانى ، وكذلك شاهنامه طهماسب ٩٣٤ هـ (١٥٢٧ م) والمحفوظ فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك . كما شهدت تلك الفترة تطوراً فى صناعة التجليد فشاعت الجلود المدهونة والمرسومة باللاكية والتي اشتملت على مناظر تصويرية (٣٦) ، وكانت رسوم اللاكية قد وجدت من قبل فى رسم هودج فيل خان الصين فى تصويرة مؤرخة فى ٨٣٣ هـ (١٤٣٠ م) (٣٧) .

وفى الحقيقة فإن هذا التحول الذى طرأ على نظرة طهماسب للفن لم يكن إلا نتيجة لعدة اضطرابات وقلقل داخلية جعلته يفكر فى العمل لصالح الشعب ورعاية مصالحه لكى يخفف من حدة هذه الاضطرابات ، وفى عام ٩٦٤ هـ (١٥٥٦ م) تخلى كلية عن الفن والفنانين وأصدر مرسوم التوبة الصادقة الذى يحرم الفنون الدنيوية فى كافة أنحاء المملكة (٣٨) ، ولا يعنى هذا أن انتاج المخطوطات قد توقف فى العاصمة قزوين فقد أنتجت فيها نسبة من أحسن المخطوطات التى ترجع لتلك الفترة (٣٩) . ولكن بدا أثر ذلك التحريم واضحاً فى المخطوطات التى ترجع لتلك الفترة والتي لا تشتمل على معلومات عن المكان الذى عملت فيه ، فقد أنتجت العديد من المخطوطات فى أماكن

(٣٦) د. محمود عباس حودة ، تاريخ الكتاب الإسلامى ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ٢١١ .

(37) Upton, (J.M.), Ackerman, (P.H.), Furniture. (A survey of Persian Art. vol. III, London. New York. 1939) p. 2652.

(٣٨) ولش (استيوارت كارى) فالنامه شاه طهماسب (كنوز الفن الإسلامى) ، ص ٩٤ .

(39) Robinson, (B.W.); Op. cit. p. 137.

متفرقة ولكنها تنسب إلى قزوين لاتباعها أسلوب العاصمة، وهنا تأكيد آخر على اختفاء الاختلافات الفنية في تلك الفترة من العصر الصفوي ولا ينطبق ذلك إلا على بخارى فقط التي لا نجد في تصاويرها، أي صدى لطراز العاصمة قزوين^(٤٠)، فعلى الرغم مما عرف عن بخارى من تفاعل مع الطرز الأخرى، إذ نلمح أثر طراز بخارى في مخطوط خمسة نظامي المؤرخ في ٩٤٦هـ - ٩٤٩هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣م) والمحفوظ في المتحف البريطاني، فالأشكال الأدمية في هذا المخطوط متأثرة تماماً بطراز بخارى^(٤١)، كما تأثر طراز بخارى لدرجة كبيرة بمدرسة بهزاد، ويبدو ذلك في مخطوط من بستان سعدى مؤرخ في بخارى في ٩٦٤هـ (١٥٥٥م) ومحفوظ في المكتبة الأهلية في باريس، فتصاويره قريبة جداً من تصاوير بستان سعدى في دار الكتب المصرية^(٤٢)، وليس في ذلك غرابة فقد كان معظم فناني بخارى من تلاميذ بهزاد مثل «محمود مذهب، عبدالله مذهب، وأقاميرك، ومقصود»، كما عمل بهزاد في بلاط سلطان بخارى الأوزبكي أبو الغازي عبدالعزيز بهادر خان^(٤٣). وأهم المميزات الفنية لطراز قزوين:

— عبر طراز قزوين عن بعض الظروف السياسية التي عاشها القصر في عصر طهماسب، فكثرت رسوم النساء الجميلات والغلمان، ومن

(40) Robinson, (B.W.); Ibid. p. 127.

(41) Martin, (F.R.); Op. cit. pp. 64-65.

(٤٢) د. زكي محمد حسن، المرجع السابق، ص ٥٦.

(43) Martin, (F.R.); Op. cit. p. 53.

المعروف أن الشاه طهماسب ضم إلى الحريم الملكي مجموعة من نساء القوقاز الجميلات، كما أحضر من القوقاز مجموعة من الغلمان ليتخذ منهم حرساً خاصاً يحد به من نفوذ طائفة القزلباشية^(٤٤).

— تميزت الرسوم الأدمية بالأجسام والرقاب الطويلة النحيلة، كما يظهر في تصاوير «ميرزا علي»^(٤٥)، كما تميزت بالوجوه الصغيرة المستديرة والعيون المتسعة.

— كثر تصوير الموضوعات الهزلية الساخرة، وقد ارتبطت هذه المناظر بالمصور «محمدي» الذي أخذها عن والده «سلطان محمد» الذي كان يجيدها هو الآخر.

— أصبحت حركة الأشخاص أكثر رقة وتناغماً وانسجاماً.

— بدأت بمدرسة قزوین الحركة الأولى لعمل الرسوم الخطية والتي ارتبطت بأقارضا وتطورت على أيدي رضا عباسي وتلاميذه.

— استخدام عدد قليل من الألوان التي تميزت بالرقّة، وكان أحب الألوان في تمثيل الأرضيات اللون الأخضر الداكن^(٤٦).

وقد تمثلت كل هذه الخصائص في الأعمال التي تمت في بلاط «إبراهيم ميرزا» ابن بهرام ميرزا أخو الشاه طهماسب، (أُغتيل في ٩٨٥ هـ (١٥٧٧ م)). في مشهد، والذي كان شاعراً وفناناً وخطاطاً

(44) Savory (R.); Iran Under the Safavids. 1- puplish. Cambridge University press. 1908. pp. 64-65.

(٤٥) ولش (استيوارت كاري)، فالنامه شاه طهماسب (كنوز الفن الإسلامي) ص ١٠٦.

(46) Robinson, (B.W.),. Op. cit. p. 138.

وموسيقياً^(٤٧)، وقد ضم إلى بلاطه المصورين الذين عملوا في بلاط طهماسب قبل أن يعلن مرسوم التوبة ومن أهمهم المصور «ميرزا على»، الذى كان يحظى بتقدير «إبراهيم ميرزا» فعندما نفى إلى سبزوار فى شرق إيران فى الفترة من ١٥٦٧ إلى ١٥٧٤ م، أصطحب «ميرزا على» معه حيث كان يسرى عنه بالتصاوير، ومن تصاويره التى ترجع لتلك الفترة صورة تمثل شاب يجلس على صخرة ويعزف ربابة^(٤٨). وكان ميرزا على من أهم المصورين فى مخطوطة «خمس نظامى» الذى نفذ فى مشهد فى ٩٦٣ - ٩٧٢ هـ (١٥٥٦ - ١٥٦٥ م) والمحفوظ فى الفريرجلارى فى واشنطن^(٤٩). وقد جمع فى تصاويره بعض الأساليب الفنية السابق تناولها مثل تصوير شاب يمسك بثوب فتاة راقصة والذى كان مستعملاً فى مدرستى هراة وبخارى فى بداية القرن ١٦ م. وقد مثل نفس الموضوع فى إحدى تصاويره، حوالى ٩٨٣ هـ (١٥٧٥ م) ومحفوظة فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن^(٥٠)، وقد تمثلت فى تصاوير مخطوط العروش السبعة الذى شارك ميرزا على فى تصاويره بداية التحول إلى المدرسة الصفوية الثانية حيث اختفت العصا التى تخرج من العمامة، كما تغير غطاء رأس

(47) Robinson, (B.W.), Persian Miniature Painting from collections in the British Isles. London. 1967. p. 57.

(٤٨) ولش (استيوارت كارى) فالنامه شاه طهماسب (كنوز الفن الإسلامى)، ص ١٠٦، لوحة ٧١.

(49) Robinson, (B.W.), Op. cit. 57.

(50) Welch, (A.), Artists for the Shah. Late Sixteenth Century Painting at the Imperial Court of Iran. London. 1976. Fig. 19.

السيدات (٥١). وقد أمتاز أسلوبه بالإضافة إلى الخصائص السابقة في طراز قزوين، ببعض التفاصيل مثل العمامات المربوطة بأحكام والتي في معظمها بروز يشبه انحناءات السلحفاة تماماً (٥٢). وكانت له إضافات جديدة في تمثيل بعض عناصر الأثاثات والوحدات الانشائية والتي أضفى عليها طابعاً زخرفياً متميزاً سنتعرض له في الدراسة التحليلية، ويعتبر ميرزا علي واحداً من أهم المصورين الفرس الذين تناولوا مناظر الطرب.

ومن المصورين الذين عملوا في بلاط «إبراهيم ميرزا» المصور «محمدي» الذي عمل معه في خراسان وهرأة، ومن الموضوعات التي أجادها المصور «محمدي» مناظر الزرع والحراث، فيحتفظ متحف اللوفر بتصويرة ترجع إلى ٩٨٦ هـ (١٥٧٨ م) تمثل مناظر من حياة الريف، وهي تذكرنا بهذه المناظر في القرنين ١٢، ١٣ م كما في مخطوط الترياق لجالينوس ٥٩٥ هـ (١١٩٩ م) والمحفوظ في المكتبة الأهلية في باريس، وفي مخطوط مقامات الحريري المؤرخ في ٦٣٤ هـ (١٣٣٧ م) والمحفوظ في المكتبة الأهلية في باريس، كما شغف محمدي بتصوير المناظر الهزلية الصاخبة. الحركات الشديدة الفكاهة والمرح مثل تصوير الدراويش يرقصون في حركات عنيفة تصحبهم الموسيقى وقد نجح في تلك التصاوير في التعبير عن الانفعالات الإنسانية لأقصى درجة (٥٣)، تلك الانفعالات التي لم تظهر بكثرة في التصوير الإسلامي ومن أمثلتها

(٥١) أنظر: نعمت إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، دار المعارف، مصر، ١٩٧٤ م، ص ٢١٩-٢٢٠.

(52) Welch, (S.C.); Persian painting. p; 86.

(٥٣) سوف أعرض لذلك عند الحديث عن مناظر حلقات السماع في الدراسة التحليلية.

تصويرة الطيبان المتنافسان من مخطوط خمسة نظامي^(٥٤). ومن مميزات تصاوير «محمدي» أنها أقتصرت على قليل من اللون الأحمر والأخضر في رسوم الصخور والحيوانات بينما بقية الرسوم غير ملونة^(٥٥). ومن خصائص أسلوبه في رسم الصور الأدمية عدم مراعاة النسب التشريحية فتبدو الوجوه صغيرة جداً بالنسبة للأجسام ومن أمثلة ذلك تصويرة من الشاهنامه ٩٩١ هـ (١٥٥٣ م) محفوظة في مجموعة جولوبو بمتحف الفنون الزخرفية في بوسطن وتمثل «أمير يمك بصقر»^(٥٦). وقد عمل في بلاط إبراهيم ميرزا إلى جانب الفنانين السابقين مجموعة أخرى من الفنانين مثل أقارضا الذي نبغ في الفترة الثانية، والفنان على أصغر أبورضا عباسي ومن أعماله تصويرة من الشاهنامه ٩٨٤ - ٩٨٥ هـ (١٥٧٦ - ١٥٧٧ م) تحمل توقيع^(٥٧)، كما عمل المصور «عبدالله الشيرازي» في بلاط إبراهيم ميرزا، وباغتيال إبراهيم ميرزا على يد ابن عمه إسماعيل الثاني في ٩٨٥ هـ (١٥٧٧ م) أنهت المدرسة الصفوية الأولى في التصوير، فقد تلت ذلك فترة من الاضطرابات والصراعات حظى خلالها الفن بقليل من الرعاية والعناية، فقد كون إسماعيل الثاني ٩٨٤ - ٩٨٥ هـ (١٥٧٦ - ١٥٧٧ م) في خلال مدة حكمه الضئيلة مجعاً فنياً جمع فيه عدداً من الفنانين مثل (نقدي) الذي كان من أقرب المقربين للشاه إسماعيل والذي احتفظ في رسومه بتقاليد مدرسة قزوين، وله في الشاهنامه التي عملت في نفس السنة

(٥٤) د. ثروت عكاشة، التصوير الإسلامي الديني والعربي، بيروت، ١٩٧٧، لوحة ٥٣، ص ١٠٨.

(٥٥) د. زكي محمد حسن، المرجع السابق، ص ٦٤.

(56) Coomaraswamy, (A K.); Op. cit. pl. XXXVII fig. 63.

(57) Welch, (S.C.); Op. cit. pp. 213-214.

١٥٧٦ - ١٥٧٧ م والمحفوظة في مجموعة صدر الدين أغا خان في جنيف سبع تصاوير^(٥٨). كما عمل في بلاط إسماعيل الثاني المصور والمذهب «زين العابدين» الابن الأكبر للمصور «سلطان محمد» والمصور «على أصغر» أبو المصور «رضا عباسي» كذلك فقد عمل المصور «محمد أصفهاني» في بلاط إسماعيل الثاني ومعظم تصاويره فردية أو رسوم جدارية. وفي عام ٩٨٥ هـ (١٥٧٧ م) تولى «محمد خدابندا» حكم إيران، وقد احتفظ في بلاطه بعدد كبير من الفنانين السابقين، كما عملت في تلك الفترة نسخة من ديوان حافظ، ونسخة من مخطوط «مجالس العشاق» الذي عمل في قزوین في ٧ يناير ١٩٨١ م، ويحتفظ هذا المخطوط بلامح التصوير في عصر طهماسب^(٥٩)، ولم تظهر أى إضافات أو عناصر مبتكرة عما كان عليه التصوير في فترة حكم طهماسب. وما أن تولى الشاه عباس الحكم ٩٨٥ هـ (١٥٨٧ م) حتى وضع نصب عينيه العودة بالبلاد إلى سابق مجدها وإزدهارها إبان حكم الشاه طهماسب، ولتحقيق ذلك فقد تخلص من منافسيه في الداخل فقتل مرشد قليخان وإبراهيم خان، وعزل أخويه ميرزا وطهماسب، وابن أخيه إسماعيل ميرزا في قلعة ألموت حتى ماتوا، وألزم ولي عهده جناح للحريم حتى لا يخالط القواد^(٦٠). أما في الخارج فقد استفاد

(58) Welch, (A.); Op. cit. p. 206

(59) Blochet, (E.); Les Enluminures des Manuscrits Orientaux Turc, Arabes et Persans de la Bibliothèque Nationale. Paris. 1926. p. 127.

(٦٠) د. بديع جمعة، د. أحمد الخولي، المرجع السابق، ص ٢٢٤، ٢٣٣. وهذا المسلك من جانب

الشاه عباس يذكرنا بما كان يتم في العصر الساساني إذ كان الملك الساساني يقوم بعد توليه

بقتل جميع اخوانه حتى لا ينافيهم السلطان، وأول من فعل ذلك أردشيرين بابل الساساني.

أنظر: د. محمد عبد القادر محمد: إيران منذ فجر التاريخ حتى الفتح الإسلامي، القاهرة،

١٩٨٢، ص ٢٠٤.

من خبرات الأخوين أنتوني وروبرت شارلي المبعوثين إليه من قبل ملكة إنجلترا، واستغل انشغال العثمانيين في محاربة مناوئهم فاستولى على بغداد وهاوند وبلاد اذربيجان وشطوط بحر قزوين وبلاد الجراكسة والموصل وديار بكر وكردستان (٦١)، وكان لهذه الانتصارات أثرها في داخل إيران وخارجها، فلقد شعر الإيرانيون بالأعتزاز لاستيلائهم على المزارات الشيعية في كربلاء والنجف الأشرف، أما في الخارج فقد وجدت أوروبا في حروب الشاه عباس مع العثمانيين فرصة حتى تستطيع تجميع صفوفها لمحاربة العثمانيين، ومقابل ذلك فقد ساعدته إنجلترا على إخراج البرتغاليين من جزيرة كمبرون التي كانوا يحتلونها (٦٢). ومن الناحية الدينية فقد اتسعت شخصية الشاه عباس بالقلب، فقد كان متعصباً للمذهب الأثنى عشرى حتى لقب نفسه كلب عتبة على، ونقش على خاتمه كلب عتبة الولاية (٦٣)، إلا أنه شرب الخمر مع نصارى جلفا في شهر رمضان أثناء احتفالاتهم سنة ١٠١٨ هـ (٦٤)، كما أنه اتخذ موقفاً معادياً من الصوفية عندما حاول بعضهم إعادة محمد خدابندا إلى الحكم لما أشتهر به من التقوى والورع فحد من نفوذهم وأسند إليهم أحقر الأعمال (٦٥)، كما شمل هذا العداء كل رجال الدين وأعلن أن اللحية وسيلة للخداع والنفاق (٦٦).

(٦١) رزق الله منقربوس، تاريخ دول الإسلام، ج ٣، القاهرة، ١٩٠٨، ص ١٨٨.

(٦٢) شاهين مكاريوس، تاريخ إيران، القاهرة، ١٨٩٨، ص ١٥٥-١٥٦.

(٦٣) فلسفى (نصرالله)، زندگانی شاه عباس أول، جلد ٣، تهران، ١٣٣٢ - ص ١٧.

(٦٤) د. بديع جمعة، د. أحمد الخولى، المرجع السابق، ص ٢٨١، ٢٨٢.

(٦٥) فلسفى (نصرالله)، زندگانی شاه عباس أول، جلد ٣، اول، تهران، ١٣٣٢،

ص ١٨٥-١٨٦.

(٦٦) د. بديع جمعة، د. أحمد الخولى، المرجع السابق، ص ٢٧٢.

ومهما كان الحال فقد كان عصر الشاه عباس عصراً للرخاء والانتعاش الاقتصادى الذى انعكست مظاهره فى تلك العماثر الفخمة التى أقيمت فى أصفهان وغيرها من مدن إيران فى تلك الفترة. وقد ساعده على تحقيق ذلك الرخاء اهتمامه البالغ بالتجارة وإقامة المدن التجارية على الخليج العربى مثل بندر عباس^(٦٧). كما اهتم بإقامة علاقات تجارية مع دول أوروبا وآسيا واستقدم التجار الأجانب وسمح لهم بفتح المحال التجارية وبيع بضائعهم^(٦٨)، كما خصص للفلمنك محطات تجارية فى بندر عباس وشيراز وأصفهان^(٦٩). وقد حظيت الصناعة والفنون بعظيم رعاية الشاه حتى وصلت إلى ما كانت عليه أصفهان فى القرن ١٣ م حين ذكر القزوينى «أن لصناعاتها يد باسطة فى تدقيق الصناعات لا ترى خطوطاً كخطوط أهل أصفهان، ولا تزويقاً كتزويقهم، وهكذا صناعاتهم فى كل فن فاقوا جميع الصناع»^(٧٠). فقد جمع الشاه عباس أمهر الصناع من كافة الأرجاء، فاشتهر الصناع الأرمن بنوع من الحرف الرقيق، فاستقدمهم وخصص لهم ضاحية «جلفا» قرب أصفهان ليعلموا الإيرانيين صناعة هذا الحرف، كما استقدم خرافين من الصين ليأخذ عنهم فن صناعة الحرف الصينى^(٧١)، وأتينا

(67) Lockhart, (L.); The falloff the Safavid and the Afghan Occupation of persia. Cambrikge Press. 1958. p; 377.

(٦٨) د. محمد السعيد عبد المؤمن، الظواهر الأدبية فى العصر الصفوى، مصر، ١٩٧٨، ص ٣٧-٣٨.

(69) Lane, (A.); Later Islamic Pottery. London. 1971. p. 75.

(٧٠) القزوينى (أبو عبد الله زكريا بن محمد بن محمود القاضى) توفى ١٢٨٣ م، آثار البلاد وأخبار العباد، طبعة بيروت، ١٣٨٠-١٩٦٠، ص ٢٩٦-٢٩٧.

(٧١) د. محمد السعيد عبد المؤمن، المرجع السابق، ص ٦٠.

لنرى صدى ذلك فى المنتجات الحرفية التى ترجع لتلك الفترة والمقلدة لحرف السيلادون والبورسيلين الصينى، كما ظهرت العناصر الزخرفية الصينية على أنواع من الحرف وخاصة خزف كويتجى. وذكر الرحالة الفرنسى جان شاردان (Jean Chardin) الذى زار ايران فيما بين ١٦٤٣ - ١٧١٣ م) فى تقرير شامل عن الصناعات الفارسية أن الحرف واحد من أحسن صناعاتهم (٧٢). كما بلغت صناعة اللوحات الحرفية أوج إزدهارها، وكذلك الفسيفساء الحرفية التى استخدم فى زخرفتها طريقة «هفت رنگى» أى الألوان السبعة، ويتمثل التطور الذى حدث فى البلاطات فى استخدام الرسوم الأدمية بدلاً من مجرد الزخارف النباتية والهندسية وكانت مثل هذه اللوحات موجودة من قبل فى مدرسة شاه رخ بمدينة خرجرد فى القرن ٩هـ / ١٥م (٧٣).

ومن الصناعات التى نالت اهتمام الشاه عباس صناعة السجاد، فقد أنشأ الشاه مصنعاً للأبسطة ما بين قصر چهل ستون والميدان الكبير فى أصفهان (٧٤)، وقد أنتج العديد من أفخر السجاجيد التى ورد على بعضها اسم الشاه عباس كتلك السجاجيد التى أهداها الشاه عباس لضريح الامام على وضريح الامام الرضا فى مشهد. كما ظهرت فى عهده السجاجيد البولونية نعمة إلى شكل النسر البولونى الذى كان بعضها يحتوى عليه (٧٥).

(72) Lane, (A.); Op. cit. p. 75.

(٧٣) د. زكى محمد حسن، فنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤٨، ص ٣٠٣.

(٧٤) إدوارد ز (أ. س)، المرجع السابق، ص ٣٠٨.

(٧٥) كوتل (أرنست)، الفن الإسلامى، ترجمة: د. أحمد موسى، بيروت، ١٩٦٦، ص ١٤٩.

كذلك فقد تقدمت صناعة النسيج تقدماً ملحوظاً إذ أنشأ الشاه عباس العديد من مصانع النسيج فى شتى أرجاء إيران وخاصة أصفهان، والتي أنتجت من المنسوجات ما كان مبعث التفاخر والتباهى وكانت ضمن هدايا الشاه إلى أصدقائه الأجانب مثال ذلك هدية الشاه إلى الأمبراطور الهندى أكبر من خمسين قطعة نسيج^(٧٦). وقد تميزت منسوجات تلك الفترة بمناظرها التصويرية والتي كانت متمشية مع طراز التصوير المعاصر، وكذلك الألوان الهادئة^(٧٧)، ويعتبر «خواجه غياث الدين على» من أبرز نساजी تلك الفترة، والذي كان صديقاً شخصياً للشاه عباس، كما كان يتمتع بشهرة خارج إيران حيث تهافت الأباطرة على اقتناء منسوجاته، ولعل من أهم الموضوعات التى تناولها غياث الدين مناظر الطرب والتي نرى نموذجاً لها فى قطعة من نسيج القطيفة ذات أشرطة معدنية (حوالى ١٦٠٠ م) ومحفوظة فى مجموعة كليكيان وتحمل توقيع «غياث الدين»^(٧٨)، كذلك فقد كان «عبدالله» أحد نساजी تلك الفترة والذين شغفوا بمناظر الطرب ومثال ذلك قطعة من الديباج (حوالى الربع الأول من القرن ١٧ م) محفوظة فى مجموعة كليكيان أيضاً^(٧٩)، ولكنه لم يكن من البراعة والاتقان فى تنفيذ الرسوم مثل غياث الدين.

(76) Ackerman, (PH.); Islamic Textile. A survey of Persian Art Vol. III. London; Newyork. 1939. pp. 2094-95.

(٧٧) د. زكى محمد حسن، الفنون الإيرانية، ص ٢٦٣.

(78) Pope, (A.U.), A Survey. vol. VI. pl. 1038 A.

(79) Pope, (A.U.); Idid. pl. 1044 B.

وبالإضافة إلى تلك الصناعات فقد تقدمت صناعة وزخرفة الزجاج بدرجة لم تبلغها من قبل وقد ساعد على ذلك تلك المجموعة من أمهر صناع الزجاج الذين استقدمهم الشاه عباس من بلاد مختلفة وأشرفوا على إقامة مصانع في شیراز وأصفهان وغيرها^(٨٠)، كما يدل على تقدم تلك الصناعة تلك المجموعة القيمة من الأواني الزجاجية المزخرفة والمرايا التي أرسلها الشاه عباس كهدية لملك فيتسيا سنة ١٦١٣م^(٨١)، ويضم متحف جاير أندرسون بالقاهرة مجموعة من المرايا الزجاجية المحاطة باطارات خشبية وورق مقوى ومدهونة ومرسومة باللاكية، وتضم مناظر تصويرية تمثل مناظر طرب وشراب^(٨٢)، وقد حدث في تلك الفترة تطور في زخرفة الأخشاب إذ شاعت الزخارف المنفذة باللاكية بدلاً من أسلوب الحفر على الخشب ومن أمثلتها أبواب قصر جهل ستون والتي يوجد باب مشابه لها محفوظ في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، كما يضم متحف جاير أندرسون بابين مدهونين باللاكية، وجميعها تضم مناظر تصويرية تمثل مناظر طرب وشراب ومناظر فلكية^(٨٣).

ونتيجة للمنشآت الكثيرة التي أقيمت في أصفهان وما تتطلبه هذه المباني من زخارف فقد ازداد الأقبال على عمل الرسوم الجدارية، والتي جمعت في موضوعاتها وأسلوب تنفيذها ما بين الطرازين الفارسي والأوربي الذي أخذ يظهر في الفن الفارسي في تلك الفترة لاشتراك

(٨٠) د. بدیع جمعة، د. أحمد الخولى، المرجع السابق، ص ٢٦٣.

(81) Lane, (A); Op. cit. p. 69.

(٨٢) سنعرض لبعض نماذجها في الدراسة الوصفية.

(٨٣) سيأتى الحديث عنها في الدراسة الوصفية.

بعض المصورين الأوروبيين مع الفرس في عمل تلك الرسوم، فقد شارك المصور مظفر على في عمل الرسوم الجدارية لقصر جهل ستون^(٨٤)، وكذلك المصور «محمد أصفهاني»^(٨٥)، وبالإضافة إليهما فقد اشترك المصور الأوروبي «يوحنا» الذي أرسله الملك هربرت إلى الشاه عباس سنة ١٦٢٧ م في عمل رسوم قصر أشرف تالار^(٨٦). أما عن تصوير المنمنمات فقد ازداد الميل في تلك الفترة إلى الصور المستقلة وذلك لقلة الاقبال من الأمراء وغيرهم على اقتناء المخطوطات، وكان هذا الاتجاه قد ظهر لدى مصوري تبريز في النصف الأول من القرن ١٦ م، والذي ارتبط أولاً بالمصور «سلطان محمد»^(٨٧). ولا يعنى ذلك أن تزويد المخطوطات بالتصاوير قد توقف نهائياً، فقد عملت للشاه عباس في حوالى ١٥٩٠ - ١٦٠٠ م نسخة من الشاهنامه من نسخ زين العابدين التبريزي، محفوظة في مكتبة شيستربيتى، وتضم عدداً من التصاوير، يحتمل أن يكون بعضها من عمل المصور «رضا عباسى»^(٨٨) كما تحتفظ المكتبة الأهلية في باريس بنسخة من الشاهنامه، من نسخ الخطاط محمد الكرمانى فى أصفهان ١٦٠٤ م، وتحتفظ المكتبة العامة فى نيويورك بنسخة من الشاهنامه تعرف بشاهنامه الشاه عباس ١٠٢٣ هـ (١٦١٤ م) وتعتبر تقليداً لشاهنامه بايسنقر ٨٣٤ هـ (١٤٣٠ م) والمحفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران^(٨٩).

(٨٤) د. زكى محمد حسن، التصوير فى الإسلام عند الفرس، ص ٦٣.

(85) Welch, (A.); Op. cit. p. 214.

(86) Lane, (A.); Op. cit; p. 70.

(87) Grube, (E.); Op; cit; p. 84.

(88) Robinson, (B.W.); Op. cit. p. 65.

(89) Gray, (B.); Op. cit. p. 8.

وتعتبر شاهنامه مكتبة شيسترييتى السابق الاشارة إليها معبرة تماماً عن طراز أصفهان التصويرى أصدق تعبير، ويمكن اجمال تلك المميزات فيما يلى :

— ظهور التأثيرات الأوربية نتيجة للعلاقات المتبادلة بين الشاه ودول أوروبا ووفود أعداد من الفنانين والتجار إلى ايران، وكان من مظاهر هذا التأثير البعد عن تزويق المخطوطات والاهتمام بالصور المستقلة والصور الجدارية، وظهر بعض الصور المسيحية التى ورد بعضها كهدايا للشاه من ملك فينسيا (٩٠).

— كثرة الرسوم الخطية التى تعتمد على الخطوط أكثر من اعتمادها على الألوان، والتى كانت تقتصر على قليل من البنى والأرجوانى والأصفر، والتى كان قد وجد مثيل لها من قبل فى تلك الرسوم التى عملت لتيمنور فى سمرقند فى بداية القرن ١٥ م متأثرة بالأسلوب الصينى، وقد ارتبطت فى تلك الفترة بكل من محمدى ورضا عباسى.

— تغير شكل العمامة فأصبحت أكبر حجماً وأقل إحكاماً، كما حلت ريشة أو زهرة محل العصا التى تخرج من العمامة.

— أصبحت الرسوم الأدمية ذات قدود هيفاء وفيها كثير من التكلف فى المظهر والحركة (٩١).

(90) Lane, (A.); Op. cit. p. 69.

(٩١) د. محمد مصطفى، التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى، (كتاب دراسات فى الفن الفارسى)، القاهرة، ١٩٧١، ص ٧.

— كثرة رسوم الشباب المخنث من الغلمان، والذين كانوا يوجدون في قصر الشاه عباس الذي جلبهم من القوقاز وجورجيا وكون منهم قوة باسم «غلمان الخاصة الشريفة»^(٩٢). وأدى ذلك إلى صعوبة التمييز بين الفتيان والفتيات، وقد زاد من هذا الاحساس اختفاء اللحية والتي كانت تميز رسوم الرجال في تصوير الفترات السابقة، والتي اختفت نتيجة لكرهية الشاه عباس للحية واعتبارها وسيلة للخداع كما سبق ذكره.

— أقبل رضا عباسي وتلميذه معين على تصوير الأجسام العارية والمناظر الجنسية^(٩٣)، وكانت مثل هذه المناظر قد ظهرت من قبل في التصوير الإيراني، فظهرت في العصر المغولي في مخطوط محفوظ في مجموعة Vigneier في باريس، كما يوجد في مجموعة Trampson في لندن مخطوط عمل لإسكندر سلطان بن شيخ عمر بن تيمور في هراة ٨١٣ هـ (١٤١٠ م) يضم ثمانى وثلاثين صورة تمثل كلها مناظر عارية، كما تشمل مخطوطات خمسة نظامي، وعجائب المخلوقات وكليلة ودمنة من العصر التيموري على مثل هذه المناظر^(٩٤).

— قل عدد الأفراد في التصوير حتى كانت التصويرة في كثير من الأحيان لا تشمل إلا على شخص واحد وكأنها تصاوير شخصية، وقد ظهر ذلك بشكل واضح في تصوير العازفين حيث أصبح من المألوف تصوير شخص يعزف آلة موسيقية بمفرده، وكان هذا

(92) Römer, (H.R.); The Safavid period. Cambridge History of Iran, vol. 6. Cambridge, 1986. p. 265.

(93) Robinson, (B.W.); Drawings of the Masters. p. 60/ Grube, (E.); Op. cit. pl. 122.

(94) Martin, (F.R.); Op. cit. pp. 30-31.

الأسلوب قد بدأ كاتجاه فردى لدى بعض المصورين فى النصف الأول من القرن ١٦ م مثل سلطان محمد، ومن أمثلة ذلك تصويرة (النصف الأول من القرن ١٦ م) محفوظة فى متحف كنيكناى بكندا وتمثل شاباً يعزف آلة موسيقية^(٩٥)، كما يرجع إلى نفس الفترة تصويرة من عمل المصور «عبدالله المذهب» محفوظة فى متحف الفنون فى ليزج وتمثل شاباً يعزف آلة موسيقية أيضاً^(٩٦)، وتوجد تصويرة من عمل ميرزا على (١٥٧٠ - ١٥٧٤ م). وتمثل شاباً يعزف الربابة^(٩٧)، ثم أصبح هذا الموضوع من أكثر الموضوعات تناولاً خلال القرن ١٧ م.

ومن المصورين الذين كان لهم أكبر الأثر فى إثراء حركة التصوير فى تلك الفترة المصور «أقارضا» الذى جاء إلى أصفهان حوالى ٩٩٩ هـ / ١٥٩٠ م واستهل الأسلوب الخطى الذى تميزت به مدرسة أصفهان^(٩٨). وقد أخطأ «مارتين» عندما ذكر أنه مات فى بخارى سنة ٩٨١ هـ (١٥٧٣ م)^(٩٩). فقد ذكر «اسكندر متشى» أن إنتاجه كان فى الفترة من ٩٩٤ - ١٠٠٩ هـ (١٥٨٥ - ١٦٠٠ م) وعاش حتى سنة ١٦١٦ م^(١٠٠). وقد احتفظ «أقارضا» فى الكثير من تصاويره ببعض خصائص المدرسة الصفوية الأولى، وذلك لأنه قام

(95) Grube, (E.), Op. cit. p1. 62.

(96) Gray, (B.), la peinture Persane. Genève, 1977. p. 160.

(٩٧) ولش (ستيوارت كارى)، فالنامه شاه طهماسب (كنوز الفن الإسلامى)، لوحة ٧١.

(98) Grube, (E.), Op. cit. pp. 118-119.

(99) Martin, (F.R.), Op. cit. p. 65.

(100) Robinson, (B.W.), A Descriptive catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library. Oxford. 1958. p. 153.

بنسخ صور «سلطان محمد» وآخرين من مصورى تلك الفترة ولكن بمقياس أصغر، كما كان لاتصاله بالأميراطور المغولى الهندى جهانگیر الأثر فى تصاويره وخاصة الألوان التى تغلب عليها مسحة هندية ظاهرة^(١٠١). ويظهر ذلك فى تصویرة (حوالى ١٦٠٠ م) محفوظة فى مجموعة كير (Kier) من عمل أقارضا وتمثل محبين فى حديقة وهى منفذة بالأسلوب الإيرانى ولكن التأثير الهندى واضح فى ملامح الأشخاص والألوان^(١٠٢).

وكان «لأقارضا» تلاميذ تأثروا به حتى أصبح من الصعب تمييز التصاویر التى عملها بنفسه عن تلك التى أتمها تلاميذه، ومن ذلك تصویرة تمثل رجلاً يعزف على المزمار المتعدد الأنابيب مؤرخة فى حوالى ٩٨٨ - ٩٩٩ هـ (١٥٨٠ - ١٥٩٠ م) ومحفوظة فى مجموعة جولوبو فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن، وكانت تنسب لأقارضا، ولكن روبنسون أمكنه عن طريق مقارنتها بتصاویر أخرى أن يرجعها لمحمد مؤمن أحد تلاميذ أقارضا^(١٠٣).

ولكن طراز العاصمة أصفهان كان أكثر ارتباطاً بالمصور «رضا عباسى»، الذى يعد من أكثر مصورى إيران شهرة بعد بهزاد، ويعتبر باعث مرحلة جديدة فى تاريخ التصوير الإيرانى، ونظراً لتلك المكانة التى يشغلها رضا عباسى فقد ثارت حوله الخلافات كما كان الحال بالنسبة لبهزاد، فيذكر ديماندا ان انتاجه الفنى يبدأ من سنة ١٥٩٨ م،

(١٠١) د. زكى محمد حسن، الفنون الإيرانية، ص ١٢٤.

(102) Robinson, (B.W.), and Others, Islamic Painting. pl-35.

(103) Robinson, (B.W.), Drawings of the Masters. pl. 49.

واستمر حتى ١٦٤٣م (١٠٤)، بينما يرجع روبنسون (Robinson) ،
أولى أعماله إلى سنة ١٠١١ هـ (١٦٠٣م) وهو الرسم المحفوظ في
متحف الهرميتاج في ليننجراد (١٠٥)، والتصويرة التالية مؤرخة في ١٠١٩ هـ
(١٦١٠م) ومحفوظة في متحف فيتزوليم في كمبردج، ويخالف ذلك
ما ذكره روبنسون وسبقت الإشارة إليه أن رضا عباسي قد شارك في
عمل شاهنامه للشاه عباس مؤرخة في ١٥٩٠ - ١٦٠٠م ومحفوظة في
مكتبة شيستريني في دبلن، وربما يكون المقصود من تاريخ ١٠١١ هـ
(١٦٠٣م) أول أعمال رضا عباسي المؤرخة وليس أول أعماله بصفة
عامة. وقد تمثلت في أعمال رضا عباسي جميع الخصائص المميزة
لمدرسة أصفهان، مع احتفاظه في بعض الأحيان ببعض التقاليد
القديمة، فقد ذكر في تصويرة محفوظة في مجموعة زاره (Sarre) في
برلين أنه قد نسخ أو أكمل أعمال بعض المصورين القدماء (١٠٦). كما
يظهر في تصاويره محاولة لتقليد النماذج الصينية في رسم الأجسام المنحنية
في حركة رشيقة كما كانت تظهر على خزف اليورسيلين الذي كان
يرد لايران بكثرة (١٠٧)، وبالإضافة إلى خصائص مدرسة أصفهان فقد
أنفرد ببعض الخصائص التصويرية مثل:

— رسم بعض الرسوم الأدمية في الهوامش وامتداد بعض العناصر
الأخرى مثل السحب وغيرها إلى الهامش مثال ذلك تصويرة فردية
من أصفهان في (حوالي ١٦١٠ - ١٦١٥م) وتمثل خمسة شبان

(١٠٤) ديماندا (م.س)، المرجع السابق، ص ٦٦.

(105) Robinson, (B.W.),. Akerscriptive Catalogue. p. 153.

(106) Martin, (F.R.),. Op. cit p. 72.

ديماندا (م.س)، المرجع السابق، ص ٦٦.

(107) Martin, (F.R.),. P. 72.

وفتاتين (١٠٨). وتجاوز التصوير إلى الاطار ظهر في تصاوير مخطوط كتاب الترياق لجالينوس في المكتبة الأهلية في باريس مؤرخ في ٥٩٥ هـ (١٢٩٩ م) (١٠٩)، أما الرسوم الأدمية في الهوامش فظهرت في تصاوير ديوان «مير على شيرنواثي» مؤرخ في ٩٧٢ هـ (١٥٦٤ م) ومحفوظ في مجموعة شيستربيتى، وفي تصاوير بستان سعدى الموزع ما بين متحف الفن في ليزج ومتحف المتربوليتان في نيويورك ومتحف الفنون الجميلة في بوسطن (١١٠).

— رغم أنه اعتمد في غالبية تصاويره على قليل من ظلال اللون الأرجواني والبنى، إلا أنه في بعض التصاوير قد استخدم ألواناً متعددة مثل التصوير السابقة وتصويرة محفوظة في متحف كلية الآثار جامعة القاهرة عليها توقيع رضا عباسى، وتمثل أميراً يمتطى صهوة جواده بينما تقف أربع فتيات ينظرن إليه من شرفة منزل (١١١)، وتتشابه هذه التصويرة تشابهاً كبيراً مع تصويرة من مخطوط خسرو وشيرين مؤرخ في ١٠٣٠ هـ (١٦٢٠ م) ومحفوظة في المكتبة الأهلية في باريس وتمثل خسرو أمام قصر شيرين (١١٢)، فالشكل المعماري والسيدات في أعلى المبنى وأشكال ملابسهن وأغطية رؤوسهن متشابهة تماماً، مما يرجح أن تكون تصويرة المكتبة الأهلية من عمل «رضا عباسى» أيضاً فهي الأخرى تصويرة فردية من المخطوط السابق.

(108) Robinson, (B.W.), and Others. Islamic Painting. pl. 25.

(١٠٩) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ١٤٦.

(110) Ettinghausen, (R.), Op. cit. pp. 1972-3.

(١١١) د. سعاد ماهر محمد، كتاب الفنون الإسلامية، شكل.

(112) Blochet, (E.), Op. cit. pl. 87.

— ومن الإضافات التي أضافها رضا عباسي في تصاويره القبعات الضخمة على شكل مروحي والمصنوعة أو المغطاة بالفراء ورسم الشوارب، كما يعتبر من أهم سمات الرسوم الأدمية الشخص الذي يقف واضعاً كلتا يديه في الحزام، ويتضح ذلك بوضوح في تصاويره بمخطوط خمسة نظامي المؤرخ في ١٠٥٦ هـ (١٦٤٦ م) والمحفوظ في المكتبة البودلية في أكسفورد (١١٣).

— ومن الموضوعات التي تناولها «رضا عباسي» بكثرة مناظر الطرب في الهواء الطلق ولكن كان له تناول خاص حيث اقتصرت أدوات الطرب في تصاويره على الدف فقط على العكس بما كانت عليه أدوات الطرب من تنوع من قبل. وقد انعكس الأسلوب التصويري لرضا عباسي على التحف التطبيقية المعاصرة وبصفة خاصة في الرسوم الأدمية، ويمكن أن نلمس ذلك بوضوح في قطعة من القطيفة ترجع إلى القرن ١٧ م محفوظة في متحف الفن في شيكاغو (١١٤).

وقد حدث تغير في أسلوب رضا عباسي في الفترة المتأخرة حيث تحول من رسم الموضوعات العابثة إلى رسوم الدراويش مثال ذلك تصويرة تمثل درويشاً جالساً محفوظة في مكتبة المكتب الهندي في لندن (١١٥). وقد حدث خلط لدى بعض مؤرخي الفن بين «رضا عباسي» المصور، وبين «علي رضا عباسي» الذي كان خطاطاً ومصوراً في بلاط الشاه عباس، فاعتبرهما البعض مثل «مارتين وزاره ومتيفوخ» شخصية واحدة، بينما الحقيقة أن هذا يختلف عن ذاك فقد

(113) Robinson, (B.W.), A Descriptive Catalogue. p. 156.

(114) Pope, (A.U.), Masterpieces of Persian Art. New York. 1945. pl. 150.

(115) Arnold, (T.W.), Painting in Islam. p. 114. pl. LXIV.

أقتصر رضا عباسي على التصوير، بينما كان «على رضا عباسي» خطاطاً، فتوجد كتابات من عمله في بعض مساجد أصفهان مثل مسجد الشيخ لطف الله، وفي مسجد الشاه عباس، وفي مقبرة خواجه ربيع قرب مشهد، وفي سوق صناع الأخذية والحفافين والحلاجين، وفي متحف ليننجراد ثلاثة مخطوطات من نسخه وعليها توقيع، وكذلك مخطوط في المتربوليتان، وورقة فردية في المتحف البريطاني، ويحتفظ متحف طوبقا بوسراي بمخطوط وألبوم يضمنان تصاوير من عمله، كما توجد صورة فردية مؤرخة في ١٥٩٢م، من عمله، أما تصويرة مجموعة كيفوركيان في نيويورك فتعتبر ذات أهمية خاصة حيث ذكر فيها كل أعماله فجاء عليها «كاتبه ومصوره ومذهبه على رضائي عباسي ووقع الفراق منها في بلده ساري من سنة هزارويست ودو» أي سنة ١٠٢٢هـ (١٦١٣ - ١٦١٤م) (١١٦).

وكان لرضا عباسي عدد من التلاميذ الذين عملوا بنفس أسلوبه ومنهم المصور «معين» الذي سار على منواله وحافظ عليه حتى نهاية القرن ١٧م، ومن أهم أعماله صورة شخصية تمثل «رضا عباسي» (١١٧).

وبانتهاء فترة حكم الشاه عباس فقد التصوير الإيراني الكثير من خصائصه ومميزاته إذ اتصل التصوير الفارسي بالأوروبي في عهد الشاه عباس الثاني ١٠٥٢ - ١٠٧٧هـ (١٦٤٢ - ١٦٦٧م) وسبب ذلك كارثة في التصوير الإيراني (١١٨). فقد بدأ بعض تلاميذ رضا عباسي

(116) Hubbart. (I.), Ali Riza' Abbassi. (Argislamica. Vol. Iv. pt. 1. Michigan, 1937) p. 284.

(117) Grube, (E.), Op. cit. pl. 118.

(118) Grube, (E.), Ibid. p. 138.

يتبعون اسلوباً معيناً فى عمل نقط قرنفلية اللون فى تصاويرهم ، وهى ذات أصل أوربى (١١١) ، الا أن هذا التأثير الأوربى قد بدا واضحاً فى تصاوير المصور «محمد زمان» الذى اعتنق المسيحية ، وكف على عمل تصاوير الأسرة المقدسة والملائكة والقديسين (١٢٠) ، ويوجد مثال لذلك تصويرة محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ١٦٥٧٥ (١٢١).

والخلاصة أن هذا التدهور الذى حدث فى التصوير والفن الإيرانى فى أواخر العصر الصفوى لم يكن إلا خاتمة لعديد من مظاهر الضعف التى راحت تدب فى كيانه منذ بداية المدرسة الصفوية الثانية فى التصوير فى عهد الشاه عباس ، والتى يمكن أن نجملها فى عدة مظاهر أهمها :

— فى الوقت الذى كانت تحتل الخلفيات المعمارية المتقنة والمزخرفة بشاء مكاناً بارزاً فى تصاوير العصر التيمورى والمدرسة الصفوية الأولى ، سواء كان ذلك فى الشكل العام للبناء أو فى الزخارف الدقيقة المتقنة التى كانت تغطيه ، فإنه قد أكتفى فى تصاوير المدرسة الصفوية الثانية برسم شجرة تكون خلفية التصوير ، وقد ظهر ذلك أولاً فى تصاوير المصور «محمدى» (١٢٢) ، كما ظهر فى معظم تصاوير «رضا عباسى» وحتى عندما كان يتناول المصور تلك الرسوم المعمارية فإنها كانت فى غاية البساطة كما رأينا فى تصويرة

(911) Gray, (B.), Persian Painting. London. 1930. p. 87.

(١٢٠) د. زكى محمد حسن ، المرجع السابق ، ص ١٢٦—١٢٧ .

د. جمال محمد محرز ، التصوير الإسلامى ومدارسه ، ص ٦٥ .

(١٢١) د. محمد مصطفى ، المرجع السابق ، ص ٧ .

(122) Coomaraswamy, (A.K.), Op. cit. XXII.

« خسرو أمام قصر شیرین » من عمل رضا عباسی فی متحف كلية الآثار فان الشكل المعماری لا یرقى إلى ما كان علیه فی التصاوير التي تمثل نفس الموضوع فی العصر التیموری والمدرسة الصفویة الأولى .

— قلة عدد الأفراد فی التصويرة ، على عکس ما كان متبعاً لدى بهزاد وسلطان محمد ومیرزا على وغيرهم ، من رسم عدد كبير من الأشخاص وتوزيعهم بمهارة بين عناصر التصويرة المختلفة ، ويدل هذا على ضعف امكانيات المصورين ، ورغبتهم فی انجاز أعمالهم الفنية دونما عناء لأن المنمنمات لم تعد تلقى ما كانت تلقاه من تشجيع الحكام والأمراء .

— قل الاهتمام بالاختراع الفني للتصاوير ، فبينما كان الاطار يشكل جزءاً هاماً من التصويرة ويزخرف بزخارف غاية فی الدقة والاتقان منفذة بالذهب كما فی مخطوط خمسة نظامی المؤرخ فی ٩٤٦ — ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ — ١٥٤٣ م) والمحفوظ فی المتحف البريطاني فقد أهملت فی تلك الفترة الاطارات لدرجة كبيرة ، وكان یكتفى فی كثير من الأحيان بعمل خط أو مجموعة من الخطوط المتجاورة التي تحدد المساحة المرسومة ، وقل استخدام التذهيب فی هذه الاطارات على الرغم من الثراء والرخاء الذي عاشته ایران وقتذاك فذكر رئیس الخدم فی قصر الشاه عباس أن غرفة المائدة كانت تحتوى على أكثر من أربعة آلاف آنية ذهبية أو مصفحة بالذهب . ومرصعة بالأحجار الكريمة (١٢٣) .

(١٢٣) د . سعاد ماهر عماد ، المرجع السابق ، ص ١٣٩ .

— عدم الاهتمام بالتفاصيل ، فبينما كانت الملابس وقطع الأثاث وأواني الطعام والشراب وأدوات الطرب ، تغطيها جميعاً الزخارف النباتية والهندسية المنفذة بدقة واتقان ، فأنها كانت تخلو من الزخارف تماماً فى تلك الفترة ، وكان يكتفى بمجرد تلوينها فى أحسن الحالات .

— تكاد تختفى فى تصاوير تلك الفترة قطع الأثاث من مقاعد وجواسق ، والفرش من سجاجيد ومظلات ، إذ كان يكتفى بتصوير الأمير متكئاً على وسادة بها بعض الزخارف البسيطة مستنداً على الأرض أو إلى جذع شجرة (١٢٤) .

— أصبحت مناظر الطرب أقل ثراء عما كانت عليه من قبل فأصبحت قاصرة على مجرد عازف واحد أو ضارب على الدف فى معظم الأحيان ، بينما كانت تضم من قبل العديد من العازفين على الآلات المختلفة بالإضافة للمغنيين والراقصين (١٢٥) .

— ولم يكن هذا التدهور قاصراً على فنون الكتاب وخاصة التصوير ، بل أنه شمل كافة الفنون والصناعات ، فصناعة السجاد التى اشتهرت بها إيران قد أصابها كثير من مظاهر التدهور ، ويتجلى ذلك فى استخدام الزخرفة المنسوبة للشاه عباس والتى تتكون من المراحل التخيلية الكبيرة لتتألف أكبر مساحة من السجادة (١٢٦) ، لأن الفنان لم تعد لديه المقدرة لعمل التصميمات المصفورة المعقدة والزخارف الهندسية الدقيقة (١٢٧) .

(١٢٤) أنظر اللوحات (٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٤٠) .

(١٢٥) أنظر اللوحات (٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٤ ، ٣٥) .

(126) Hawley, (W.A.), Oriental Rugs Antique and Modern, London, 1938. p. 111.

(127) Briggs, (A.), Op. cit. p. 41.

وإذا كانت هذه مظاهر الضعف، فما هي العوامل التي أدت إلى هذا الضعف في وقت كانت تتولى حكم إيران أسرة وطنية كان من أول مبادئها العمل على إحياء الحضارة والفن الفارسي؟.

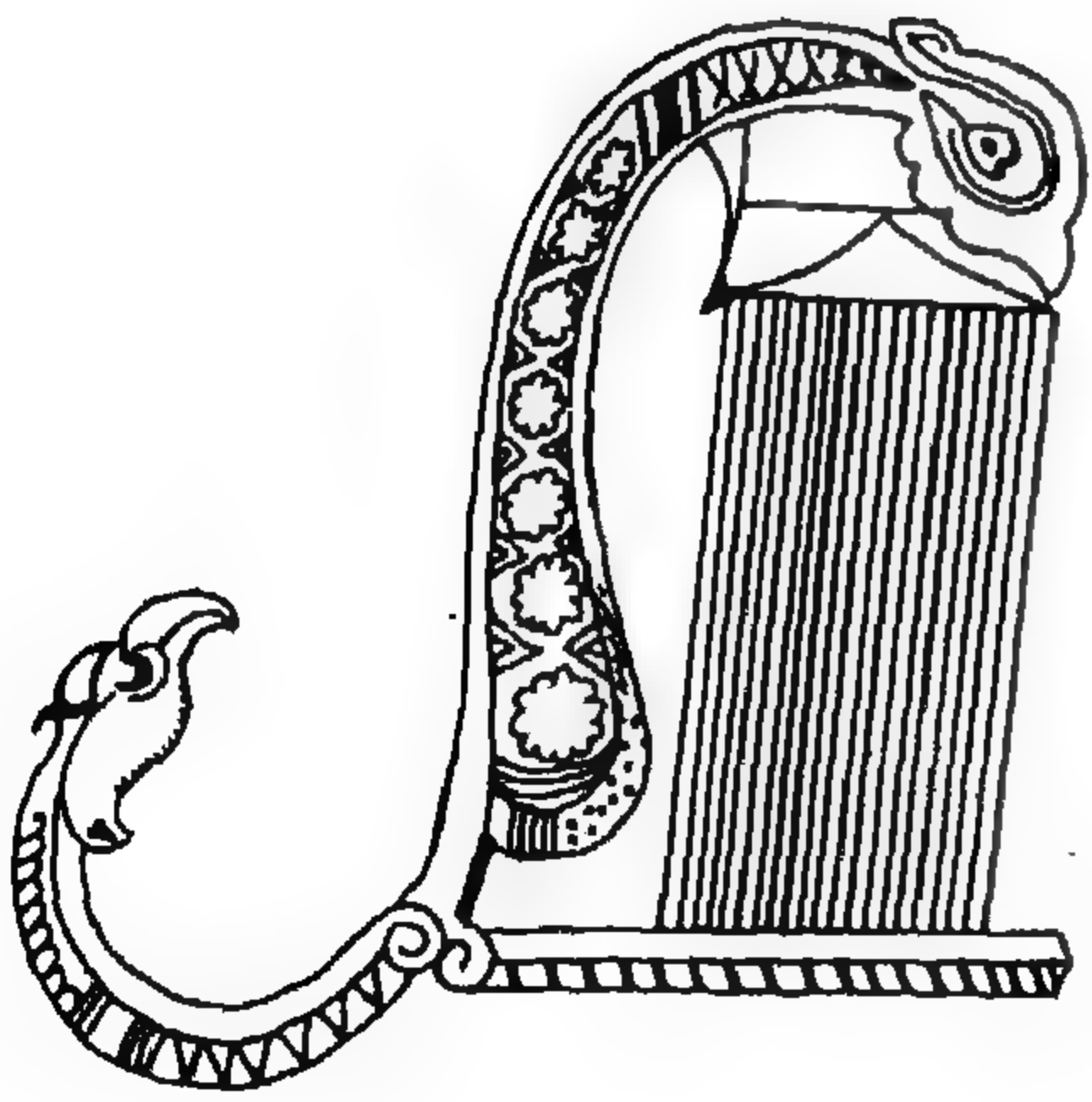
إن هذا السؤال يفسر الارتباط الوثيق بين الفن والأدب والسياسة في إيران، فقد حدث هذا التدهور الفني متزامناً مع تدهور الأدب الإيراني^(١٢٨)، وقلة الإقبال على نسخ الأعمال التاريخية والأدبية وتصويرها وما يرتبط بها من فنون الكتاب المختلفة، ومن ناحية أخرى فإنه عندما كانت إيران تن من الاحتلال الخارجي (مغولي وتيموري) كانت توجد الطاقات البشرية المبدعة التي حاولت أن تغطي بتفوقها الفني على ضعفها السياسي، كذلك فإنه عندما كان الصراع السياسي والمذهبي بين الصفويين والأتراك قد حاول الإيرانيون اظهار مدى تقديرهم واحترامهم للأماكن المقدسة، فأقاموا لها العماثر القيمة وفرشوها بأفخم الفرش والأثاث مما كان له دور كبير في تقدم الفنون، أما عندما استقرت البلاد وتوحدت قلت الطاقات وأدى ذلك إلى انحطاط الفنون وتدهورها^(١٢٩).

(١٢٨) أسد الله سوزين، قصة ورقة وجلشاه (مجلة رسالة اليونسكو، العدد ٢٢٥، ١٩٧٥م، ص ٢٩).
— ولكن هذا الرأي مخالف للواقع إذ يرجع السبب في تدهور الفنون في نهاية العصر الصفوي إلى عوامل سياسية تمثلت في القسوة التي إستخدمها حكام الفرس في تطبيق المذهب الشيعي وفي إتصال الفنون الفارسية بالفنون الأوربية مما كان له أثر كبير في تدهور الفنون الفارسية وكذلك لقلة رعاة الفنون في تلك الفترة وإقبال الهواة على الأعمال البسيطة.

(129) Gray, (B.), Op. cit. p. 19.

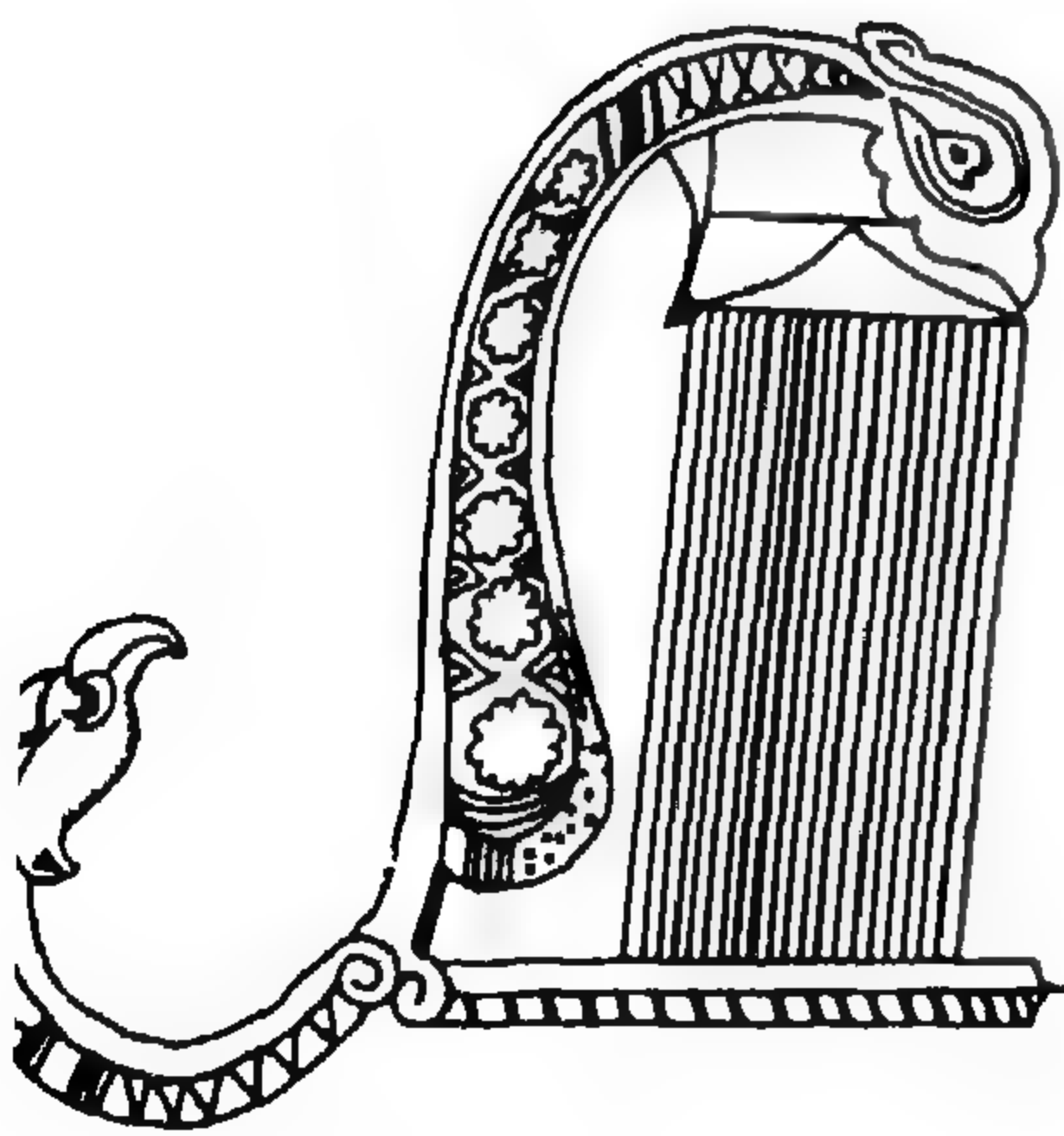
أن الشاه عباس الذى دفعته طموحاته السياسية إلى الدخول فى العديد من الحروب وبخاصة حروبه مع الأتراك وما يتطلبه ذلك من النفقات الباهظة، مما أدى إلى تسريع العديد من مصورى البلاط فعملوا على انتاج المنتجات الفنية الشعبية والمفتقدة إلى الثراء والاتقان والدقة التى تتناسب مع متطلبات البلاط، وأدى ذلك إلى ظهور تلك الأعمال التى تقل ثراءاً ورونقاً عما كانت عليه الأعمال الفنية من قبل.

الدراسة التحليلية



الباب الثاني

العناصر الفنية في مناظر الطرب



الفصل الأول

رسوم الحداثق ومُلحقاتها

يغلب على إيران الطبيعة الجبلية إذ يحدها من جميع جهاتها الا الشرق جبال عالية ويخرج من سلاسل الجبال فروع تغطي سطح إيران بخطوط صخرية متشابكة (١)، وقد أدت هذه الظروف الطبيعية الوعرة إلى غرس حب النبات لدى الفرس، بل أنه كان مقدساً لديهم منذ زمن بعيد، ففي كتاب الفرس الأفاستا يعتبر النبات والماء من المقدسات، وقد انعكس هذا العشق للنبات على التحف المعدنية التي ترجع إلى العصر الساساني، فنرى الفارس يمسك بفرع النبات تبركاً (٢). وإن كانت الطبيعة الإيرانية، وكذلك المعتقدات القديمة قد أيقظت لدى الفرس حب النبات، فإن الدين الإسلامي وتصويره للجنة قد رسخ لديهم هذا الحب، فبلغ الاهتمام بالحدائق وتنسيقها مبلغاً فائقاً، حتى أنهم قد أطلقوا على حدائقهم المسورة اسم جنة (٣). ويرجع إلى الفرس الفضل في تلقين العالم الإسلامي بأسره فن انشاء البساتين ذات المناظر الطبيعية الخلابة، والزروع الجميلة والشجيرات المشدبة، ويدل على أثر الفرس في فن البساتين في العالم الإسلامي احتفاظ اللغة العربية بكثير من الكلمات الفارسية التي تتعلق بالحدائق مثل «بستان وفردوس» (٤).

وكان الخروج إلى الحدائق أمراً شائعاً لدى الفرس منذ القدم، وارتبط لديهم بعدة مناسبات، فمن العادات القديمة أنهم كانوا يعتبرون

(١) البستاني (بطرس)، كتاب دائرة المعارف، المجلد الرابع، بيروت، ١٨٨٢، ص ٧٢٥.

(٢) د. عبد النعيم محمد حسنين إلقاء الحضارتين المصرية والإيرانية (جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وإيران) القاهرة - ١٩٧٥. ص ٦٦.

وانظر أيضاً د. عبد النعيم محمد حسين: تقديس الماء عند الإيرانيين القدماء. حolie كلية الآداب جامعة عين شمس.

(3) Pope, (A.U.); AN Introduction to Persisn Art. New York. 1945. p. 204.

(٤) مارسية (ج): البساتين في الإسلام، دائرة المعارف الإسلامية المجلد السابع، طبعة دار الشعب، بدون تاريخ، ص ٢٢١.

اليوم الثالث عشر من السنة الجديدة يوم نحس تخرج الأسر بأكملها إلى الخلاء والحدائق اعتقاداً أنهم يخرجون بالنحس إلى الحدائق حيث يقضون اليوم في المرح والغناء وأنشاد الأناشيد الشعبية^(٥). كما كان الخروج إلى الحدائق شائعاً عند الفرس ملوكاً وشعباً في عيد النيروز فكان خسرو برويز (٥٩٠ - ٦٢٨م) يخرج إلى بستانه ليقضي أسبوعين في اللهو والطرب فيعد له أيوان وتقام الموائد الملكية، وقد اكتشف خسرو مغنيه المفضل باريد في هذا البستان^(٦)، والتي مثلت في صورة من (الشاهنامه) ٨٤٤ هـ (١٤٤١م) محفوظة في دار الكتب المصرية (٥٩ - تاريخ فارسي) ورقة ٥٤٧ ظهر^(٧)، كما تضم الشاهنامه المؤرخة في ٩٣٤ - ٩٣٧ هـ (١٥٢٧ - ١٥٣٠م) والمحفوظة في متحف المتروبوليتان بصورة من عمل «ميرزا علي» تمثل نفس القصة^(٨). وقد وردت تصاوير لنفس القصة في العديد من نسخ الشاهنامه.

(٥) هذا العيد يسمى «سيزدة بندان». أي الثلاثة عشر باباً لأنهم يتركون المنازل ويخرجون إلى الخلاء.

حسن محمد جوهر، إيران (سلسلة شعوب العالم، العدد ٨، دار المعارف، مصر، ١٩٦١، ص ٢٧.

— عن مفهوم الحدائق لدى الفرس أنظر أيضاً:

Pope, (A.U.), and Ackerman, (ph.), Gardens (A survey of Persian Art, vol. 11. London. New York. 1939.), pp. 1427-1445.

(٦) د. طه ندا، الأعياد الفارسية في العالم الإسلامي، (مجلة كلية الآداب، جامعة الاسكندرية، المجلد السابع عشر، مطبعة جامعة الاسكندرية، ١٩٦٤، ص ٧.

(٧) لوحة (٧) لم يسبق نشرها.

(8) Welch, (S.C.), Persian Painting. PL. 10.

ونظراً لما كان للحدائق من حب جم فى نفوس الفرس فقد نقلوها إلى قصورهم ومنازلهم واعتبروها مكاناً للراحة والصدقة وتبادل الحديث، واعتنوا بتخطيطها فقسموها إلى ممرات طويلة ومتنزهات يقع فى نهايتها البيت الصيفى أو الجوسق، وتجرى وسط المتنزهات القنوات التى تنتهى عند برك متعددة الأشكال (مربعة - مستطيلة - مشمسة، أو على هيئة الصليب، أو ذات شعب ثلاث أقرب إلى الورقة النباتية الثلاثية)^(٩)، ويرجع هذا التخطيط للحدائق إلى عصور ما قبل التاريخ فى إيران فقد عثر هرتسفيلد فى حفائر سامراء على آنية خزفية ترجع إلى حوالى سنة ٢٠٠٠ ق.م تشبه التخطيط السابق^(١٠)، كما يشبهه تخطيط متنزه قورش الأصغر (٤٠٧ ق.م) الذى أنشأه فى سرديس^(١١). وتعتبر سجادة خسرو برويز (٥٩٠ - ٦٢٨ م) أوضح مثال لهذا التخطيط الذى سارت عليه الحدائق الفارسية وظهر فى رسوم سجاجيد الحدائق فى القرنين ١٧، ١٨ م، والتى تعتبر السجادة المحفوظة فى مجموعة فيجدور (Figdour) فى متحف الفنون والصناعات فى فيينا والمحلاة بخيوط الذهب، والتى ترجع إلى نهاية القرن ١٦ م أقدم نماذج هذا النوع من السجاد^(١٢)، كذلك فقد ظهر هذا التخطيط

(٩) ساكفيل (ف.و)، الحدائق الفارسية، ترجمة د. أحمد الساداتى، كتاب تراث فارس، الفصل العاشر، القاهرة، ١٩٥٩، ص ٣٤٣.

(١٠) PoPe, (A.U.), An Introduction. p. 205.

(١١) مارسيه (ج)، المرجع السابق، ص ٢٢١.

(١٢) د. زكى محمد حسن، الفنون الإيرانية، ص ١٦٨.

Pope, (A.U.), Asurvey. Vol. VI. pl. 1111.

وسجادة خسرو برويز كانت إحدى الغنائم التى إغتناها المسلمون عندما فتحوا إيران، وقد قطعها عمر بن الخطاب إلى أجزاء وزعت على بعض المسلمين.

للحداائق على التحف الخزفية من الخزف المينائي المتعدد الألوان ، مثال ذلك صحن من الخزف المينائي يرجع إلى القرن ١٣م وم محفوظ فى متحف فيكتوريا وألبرت (١٣).

وكان الاهتمام بالحداائق بالغاً فى العصر التيمورى فقد كان تيمور يتحرك من حديقة إلى أخرى من حداثقه التى تطوق سمرقند (١٤)، حيث كان يفضل العيش فى الجواسق المقامة فيها، كما اهتم الحكام التيموريين بإنشاء الحداائق فقد أنشأ شاه رخ أربع حداائق فى الجانب الشرقى من مشهد الإمام على (١٥)، كما أنشأ السلطان حسين ميرزا حديقة مراد (باغ مراد) بين مدينة هراة وكازركاه (١٦). وقد طرأ على تخطيط الحداائق والعناصر الملحقه بها بعض التأثيرات الصينية مثلها فى ذلك مثل بقية الفنون فى تلك الفترة، ومن أمثلة هذه التأثيرات الصينية ظهور المعابر والتكعيبات، كما يعتبر السياج المكون من قوائم خشبية من أهم ما أضيف إلى حداائق القرن ١٥م (١٧).

أما فى العصر الصفوى فقد إزداد الاهتمام بالحداائق وظهرت أشكال مبتكرة منها، وبعضها كان عبارة عن مصاطب متدرجة مثل «باغ تخت» (روضة العرش) فى شمال شیراز، وهزار جريب

(13) Pope, (A.U.), Ibid pl. 695 A.

(١٤) ولبر (دونالد)، إيران ماضيها وحاضرها، ترجمة: د. عبدالنعم محمد حسنين، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٧٧.

(١٥) البديلى (شرف خان)، المرجع السابق، ص ٧٥.

(١٦) البديلى (شرف خان) المرجع نفسه، ص ١٢٣.

(17) Pope, (A.U.); An Introduction. pp. 205-206.

(الألف متنزه) قرب أصفهان، وحديقة الشاه عباس بأشرف في مازندران^(١٨)، كما أنه من مميزات حدائق تلك الفترة إقامة المباني الجميلة في وسطها مقابل البرك والجداول مثل قصور جهل ستون، وتالار أشرف، وهشت بهشت، التي أقامها الشاه عباس^(١٩)، وقد أثنى الرحالة هربرت (Herbert) (زارشيراز سنة ١٦٢٨ م) على حدائق شیراز، وقال أنه لا توجد بها بيوت بدون حدائق^(٢٠)، كما أعجب الرحالة الفرنسي جان شاردان (Jean chardin) (زارأصفهان من سنة ١٦٤٣ إلى ١٧١٣ م) بقصور أصفهان المشيدة وسط الحدائق ذات الفسقيات الجميلة^(٢١)، كما أورد الرحالة أولياچلبى (زارتبريز في عصر الشاه عباس الثانى) ١٦٤٢ - ١٦٦٧ م) أن بمدينة تبريز وحدها حوالى سبعة وأربعين ألف بستاناً^(٢٢).

وتعتبر مناظر الطرب فى العصرين التيمورى والصفوى من أهم ما يمكن الاعتماد عليه فى التعرف على أشكال الحدائق وملحقاتها، إذ أنها كانت المكان المفضل لمثل هذه المجالس. وسوف نعرض فيما يلى لأهم العناصر التى ظهرت فى رسوم الطرب فى الحدائق.

(١٨) ساكفيل (وست)، المرجع السابق، ص ٣٤٤.

(١٩) ولبر (دونالد)، المرجع السابق، ص ٩٢.

(٢٠) أربرى (أرثر)، شیراز مدينة الأولياء والشعراء، ترجمة: د. سامى مكارم، بيروت، نيويورك، ١٩٦٧، ص ٢٦.

(٢١) د. زكى محمد حسن، المرجع السابق، ص ٣٩.

(٢٢) مينورسكى (ر.) تبريز، (دائرة المعارف الإسلامية، م-٩، دار الشعب، بدون تاريخ، ص ١٩١).

١ - العناصر النباتية :

أ - الأشجار :

حفلت الحدائق الفارسية بأنواع شتى من الأشجار، ما بين أشجار الظل للتبريد وتخفيف حدة الضوء الشديد، أو أشجار الفاكهة، وقد أعطى الرحالة هيربرت (Herbert) الذى زار إيران قائمة بكل الأشجار التى شاهدها فى إحدى المتنزهات الملكية (٢٣).

ولكن أكثر الأشجار ظهوراً فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى شجرة السرو التى حظيت باهتمام الفرس منذ أقدم العصور فكانت مقدسة لدى الزرادشتيين (٢٤)، كما أنها رمز آرى يجسد فكرة الخلود وذلك لأنها تبقى خضراء وتحفظ بنضارة متجددة (٢٥)، وبالإضافة إلى ذلك فهى ترمز لدى الفرس إلى رشاقة الشباب وجماله، لذا فقد ظهرت بكثرة فى التصاوير التى تصف المحبين من الشباب (٢٦)، ويظهر ذلك بوضوح فى تصويرة من ديوان حافظ مؤرخ فى ٩٤٠هـ - ١٥٣٣م ومحفوظ فى مجموعة خاصة فى كمبردج، وتمثل محبين فى مجلس موسيقى ورقص (٢٧)، وتصويرة تمثل «محبين فى رحلة» مؤرخة فى ١٠٠٩هـ (١٦٠٠م) ومحفوظة فى مجموعة كير (Kier) وقد عملت فى القصر المغولى على النمط الإيرانى (٢٨).

(23) Pope, (A.U.), Op. cit. p. 209.

(24) Aga-Oglu., (M.), Landscape. Miniatures. p. 96.

(25) Pope, (A.U.), Op. cit. p. 208.

(٢٦) سيد حسن نصر، الفن المقدس فى الحضارة الفارسية، مجلة رسالة اليونسكو، العدد ١٢٥،

نوفمبر، ١٩٧١، ص ٢٠.

(27) Gray, (B.), La Peinture Persane, p. 137.

- Welch, (S.C.), Op. cit. pl. 15.

(28) Robinson, (B.W.), and Others., Islamic Painting. pl. 35.

وتعتبر شجرة الدلب^(٢٩) من أكثر الأشجار ظهوراً في التماوير اعتباراً من العصر التيمورى وكذلك فى رسوم السجاد، وقد ارتبطت لدى الفرس بعدة معتقدات فهى تطرد الأمراض والأوبئة^(٣٠)، ويرجع الفضل للمصور «بهزاد» الذى جعلها إضافة محبة لخلفيات تماويره كما فى صورة من بستان سعدى ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) تمثل وليمة حسين ميرزا بايقرا^(٣١)، وقد قلد مصورو العصر الصفوى فى القرن ١٦ م رسوم تلك الشجرة التى إبتدعها وأخذها تلاميذه^(٣٢). وقد اتبع المصور الإيرانى أسلوباً مميزاً فى رسم الأشجار فغالباً ما كانت تصور مثمرة يانعة، إلا أنه قد حدث ميل لدى بعض المصورين فى منتصف العصر التيمورى لرسم الأشجار جرداء، مثال ذلك صورة من شاهنامه محمد چوكى بن شاه رخ مؤرخة فى ٨٤٨ هـ (١٤٤٤ م) ومحفظة فى الجمعية الأسيوية الملكية فى لندن وتمثل «فرود يذبح زراسب على جبل سباد»^(٣٣).

ب - الأزهار:

تعتبر بلاد إيران المصدر الذى أخذ عنه الرسامون العناصر الزخرفية التى تقوم على تصوير الزهور^(٣٤). وترجع العناية بالزهور لدى الفرس

(٢٩) شجرة تعظم وتتسع لا نور لها ولا ثمر، وورقها كورق التين وأحد وجهيه ذو زغب، (أحمد حسن الباقورى، فى عالم الصيد، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٧٣، حاشية، ص ٤٩).

(٣٠) د. ثروت عكاشة، التصوير الفارسى والتركى، بيروت، ١٩٨٣، ص ٩٠.

(31) Kühnel, (E.), Book Painting, p. 1859.

د. محمد مصطفى، صور من مدرسة بهزاد فى المجموعة الفنية بالقاهرة، لوحة ١.

(٣٢) ديماندى (م. س.): المرجع السابق، ص ٥٩.

(33) Gray, (B.), Persian Painting, pp. 55-56.

(٣٤) كرسشى (أ. هـ)، الفنون الإسلامية الفرعية وتأثيرها فى الفنون الأوربية، (تراث الإسلام ج ١، ترجمة: د. زكى محمد حسن، القاهرة، ١٩٣٦) ص ٥٢.

لارتباطها ببعض المعانى الرمزية إلى جانب قيمتها الجمالية ، فقد أعتبر شعراء الفرس أن حمرة شقائق النعمان رمزاً لحركة الحب كما فى قصة لىلى والمجنون للشاعر خسرو دهلوى^(٣٥) ، كما استمر عشق الفرس للياسمين كما كان عند الزرادشتيين الذين اعتبروه من المقدسات^(٣٦) ، فكان من أكثر الزهور ظهوراً فى مناظر الطرب فى العصرين التيمورى والصفوى ، وقد أرتبط الورد أيضاً بتلك المناظر ، والذى يعتبر تقليداً قديماً لتلك المجالس فى مصر وإيران ، فكانت العادة أن يقوم الخدم بنثر الزهور ، كما كان الأشخاص يحبون بعضهم البعض بالقاء الزهور ، كما ذكر أن أكاليل الزهور والريحان على رؤوس الحاضرين فى مجالس الطرب فى عصر الخليفة العباسى الواثق ٢٢٨ — ٢٣٣ هـ (٨٤٢ — ٨٤٧ م) كان أمراً مميزاً^(٣٧) ، وقد يكون ذلك أحد الرسوم الفارسية التى تسلفت وسارت إلى البلاط العباسى فى تلك الفترة . ولم يكن الورد عنصراً ثانوياً فى التصوير الإيرانى بل كان عنصراً رئيسياً فى العديد من التصاوير وخاصة تلك التى تمثل مشاهد غرامية ، مثل تصويرة «مقابلة هماى لهمايون فى حديقة» من مخطوط خواجو كرمانى ٨٢٣ — ٨٢٩ هـ (١٤٢٠ — ١٤٢٥ م) والتى يرجعها كونل (Kühnel) إلى المصور «غياث الدين»^(٣٨) ، ويوضح ذلك المفهوم الشعرى للورد لدى الفرس فالمحبوبة تسمى وردة عندما تكون فى أقصى درجات الحب ، وكان

(٣٥) د. محمد غنيمى هلال ، المرجع السابق ، ص ١٥١ ، والhashية .

(36) Pope, (A.U.), Op. cit. p. 210.

(٣٧) د. على الراعى ، المسرح عند العرب ، (مجلة العربى — العدد ٢٢٥ ، أغسطس ، ١٩٧٧) ، ص ١٤٦ .

(38) Gray, (B.), Persian Painting from Miniatures of the XIII-XVI. Centuries. Switzerland. 1947. pl. 5.

لاعتبار الورد رمزاً للذات الألهية لدى الصوفية (٣٩)، في وقت سادت فيه نزعة صوفية في الفن أكبر الأثر في كثرة رسوم الزهور في تصاوير العصرين التيمورى والصفوى. وقد شاع تصوير الأشخاص ممسكين بالزهور في مجالس الطرب، مثال ذلك تصويرة من مرقعة جلشان (حوالى ١٤٩٠م) محفوظة في متحف قصر جلستان بطهران، وتمثل حديقة السلطان حسين ميرزا بايقرا (٤٠)، إذ نرى السلطان حسين السلطان حسين ممسكاً بزهرة يقدمها للسيدة الجالسة قبالة. وتعتبر عادة الإمساك بالزهور في مجالس الطرب من العادات القديمة إذ كانت العادة في العصر الفرعونى أن تقدم السيدات الزهور لبعضهن حتى يستنشقن عبيرها، كما كان الخدم يطوفون في تلك المجالس لتقديم أكاليل الزهور والطيوب وأقداح النبيذ (٤١)، وقد ارتبط الإمساك بالزهور في إيران بالديانة المانوية القديمة (٤٢). وقد حلت الزهور التي تخرج من العمائم محل العصا في المدرسة الصفوية الثانية، مثال ذلك رسم زهرة فوق علامة المغنى في تصويرة من مخطوط العروش السبعة للشاعر جامى ٩٦٤ - ٩٧٢ هـ (١٥٥٦ - ١٥٦٥م) محفوظ في الفريرجلارى وتمثل «شخصاً يتسلل إلى حديقة» (٤٣). ويظهر الغرام برسوم الزهور واضحاً في زخارف منسوجات العصر الصفوى

(٣٩) د. حسين مجيب المصرى، صلات بين العرب والفرس والترك، دراسة تاريخية أدبية، القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٨٨.

(٤٠) لوحة (١١-أ-ب).

(٤١) أزمان (أ)، رانكه (هـ)، مصر والحياة المصرية في العصور القديمة ترجمة: د. عبد النعيم أبوبكر، محرم كمال، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٤٨، ص ٢٧٠.

(٤٢) ربيع حامد خليفة، الصور الشخصية في التصوير العثماني، (رسالة دكتوراة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١، ص ٢١٧).

(43) Welch, (S.C.), Persian Painting, PL. 43.

المنفذة بدقة. وقد كان لطبيعة الموضوعات التي تناولها المصورون في العصرين التيمورى والصفوى وتوضيح النصوص الشعرية التي تفيض رقة وعذوبة أثر في الاهتمام برسوم الزهور والعناصر النباتية لما لها من أثر في اشاعة البهجة والسرور وخاصة في تصوير مناظر الطرب التي كان ضرورياً أن تحقق هذا الجو، يضاف إلى ذلك العشق الفطرى لدى الفرس للنبات والولع بتمثيله حتى أصبح من أخص مميزات الفن الإيراني.

٢ - العناصر الانشائية:

البركة:

تعتبر البركة من العناصر المميزة للحدائق الفارسية، لذا فقد حاول الفنان أن يضيف عليها شكلاً جمالياً متميزاً، كما أضاف إليها عنصر الحركة فجعل في وسط البركة نافورة تقطر المياه فيتحرك الماء بداخلها، وزاد من تلك الحركة رسوم البط والأوز والأسماك السابحة فيها. وقد أرتبطت رسوم البرك بالحدائق الملحقة بالقصور أو البيوت، أما في التصاوير التي تمثل مناظر طرب في الهواء الطلق فكان يكتفى برسم جدول ينساب متعرجاً من أحد جانبي التصويرة إلى الجانب الآخر مثال ذلك تصويرة حديقة حسين ميرزا السابقة. وتعتبر رسوم البرك ذات أهمية كبرى في التعرف على ما كانت عليه أشكالها في العصرين التيمورى والصفوى، فلم تكن هذه الرسوم تخيلية أو مجرد شكل زخرفى إذ نجد اختلافاً في أشكالها من فترة إلى أخرى ومن مدرسة إلى أخرى، وفي نفس الوقت يوجد اتفاق ما بين أشكالها المنفذة في التصاوير وغيرها من التحف المعاصرة. ويعتبر الشكل المفصص للبركة

من أول الأشكال ظهوراً في التصوير التيمورى^(٤٤)، ويظهر ذلك بوضوح في صورة من مخطوط كلية ودمنة حوالى ٨٢٣ - ٨٢٩ هـ (١٤٢٠ - ١٤٢٥ م) محفوظ في متحف قصر جلستان وتمثل تقديم المخطوط إلى أمير شاب^(٤٥)، وفي تصاوير شاهنامه بايسنقر التى ترجع إلى نفس الفترة في صورة تمثل «جلنار في شرفة قصر أردوان»^(٤٦). وفى خلال النصف الثانى من القرن ١٥ م كان الشكل المثلث أكثر ظهوراً في التصاوير، كما استمر ظهوره في التصاوير التى ترجع إلى النصف الأول من القرن ١٦ م^(٤٧)، ونرى ذلك في صورة من مخطوط خمسة نظامى مؤرخ في ٩٠٠ هـ (١٤٩٤ م) محفوظ في المتحف البريطانى من عمل بهزاد وتمثل «مدرسة في الهواء الطلق»^(٤٨)، وفي صورة من مخطوط يضم مجموعة أشعار تركية مؤرخ في ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) محفوظ في المكتبة الأهلية في باريس وتمثل «مجلس السلطان حسين ميرزا»^(٤٩)، ومن تصاوير العصر الصفوى التى أشتملت على هذا الشكل المثلث تصوير من مخطوط خمسة نظامى مؤرخ في ٩٣١ هـ (١٥٣٥ م) ومحفوظ في متحف المتروبوليتان وتمثل بهرام جور مع أحد زوجاته في القصر الأسود من عمل «ميرك»^(٥٠). وفي صورة من مخطوط يضم أعمال ميرعلى شير ٩٣٢ هـ (١٥٣٦ م) محفوظ في المكتبة الأهلية في باريس وتمثل نفس الموضوع السابق^(٥١)، من

(٤٤) شكل (أ١).

(45) Gray, (B.), Iran. Persian Painting. U.S.A. 1956. pls. 10-11.

(46) Gray, (B.), Persian Miniatures from Ancient Manuscripts p1. 18.

(٤٧) شكل (ب١).

(٤٨) د. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل ٨٤٥ مكرر.

(49) Blochet, (E.), Les Enluminures. pl. XLIII.

(50) Martin, (F.R.), Miniature Painting. pl. 99.

(51) Blochet, (E.), Op. cit. pl. LI.

عمل المصور «محمود مذهب». وفي تصويره من مخطوط خمسة نظامى من بخارى ٩٤٧ هـ (١٥٤٠ م) محفوظ فى متحف قصر جلستان بطهران، وتمثل «الأسكندر يستمع إلى الموسيقى»^(٥٢)، من عمل المصور مقصود. وظهر نفس الشكل للبركة فى تصويره ترجع إلى النصف الأول من القرن ١٦ م محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة وتمثل «مجلس للصوفية فى حديقة»^(٥٣). وقد قصدت باستعراض هذه النماذج للبركة المثلثة تأكيد أن هذا الشكل كان من الخصائص التى أمتاز بها أسلوب بهزاد وتلاميذه فى هراة وبخارى، فمن المعروف أن حكام الأوزبك من الشيبانيين كانوا يرعون المصورين الذين عملوا تحت رعاية حسين ميرزا بايقرا، وعملوا جادين على إحياء التقاليد التيمورية الفنية فى بلاطهم. وباستعراض النموذجين السابقين يتضح أن أشكال البرك فى تصاوير العصر التيمورى كانت تنحصر فى شكلين: المفصص ثم المثلث والذى بقى مستخدماً كشكل داخلى فى البرك المربعة والمستطيلة التى ظهرت فى العصر الصفوى.

وفى العصر الصفوى ظهرت أشكال جديدة للبرك ومن أهمها الشكل المربع وبداخله مثلث^(٥٤)، والذى يعتبر إسترجاع لنموذج البركة فى سجادة خسرو برويز، وترجع أهمية هذا النوع فى أنه أضفى على التصوير كثيراً من التماثل والأتزان، إذ كانت البركة ترسم فى مقدمة التصوير ويتفرع

(52) Gray, (B.), Op. cit. pl. 26.

(٥٣) رقم السجل (١٩٦١). (لم يسبق نشرها).

(٥٤) تقسيم الواحدة إلى أربعة أقسام تصور متناه فى القدم فى العقائد الأسبورية وأساسه تقسيم الكون إلى أقسام أربعة بواسطة أربعة أنهار كبيرة، ولكن هذا التقسيم للحدائق أمر أقتضته عملية رى الأرض.

(ساكفيل وست)، المرجع السابق، ص ٣٣٦-٣٣٧، أنظر شكل (١٢).

منها قناة من كل جانب فتتقسم مقدمة التصويرة إلى أربعة أقسام توزع فيها الأشخاص وغيرها من العناصر توزيعاً متوازناً، ويظهر ذلك بوضوح في تصويرة من مخطوط بستان سعدى (أواخر شهر ذى الحجة ٩٣٩ هـ - ٩٤٠ هـ (١٥٣٢ - ١٥٣٣ م) محفوظ في المتحف الخاص بقصر المنيل بالقاهرة، وتمثل «مجلس أمير في حديقة»^(٥٥)، والتي يشبهها رسم البركة في تصاوير مخطوط بستان سعدى (أوائل القرن ١٦ م) والمحفوظ في دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ٦٠٠٧) في تصويرة تمثل مجلس طرب وشراب في فناء قصر^(٥٦). وقد حدث تغير في شكل القنوات التي تتفرع من البركة فكان يكتفى برسم قناتين فساعد ذلك على إيجاد وحدة في التصويرة بتجميع العناصر قريبة من بعضها، ويتمثل ذلك بوضوح في تصويرة من عمل المصور «صديقى»^(٥٧) من الشاهنامه المؤرخة في ٩٨٤ هـ (١٥٧٦ - ١٥٧٧ م) ضمن مجموعة صدرالدين أغاخان في چنيف^(٥٨)، وقد أرجع بوب (Pope) هذه التصويرة إلى الفترة من ١٥٥٠ - ١٥٦٠ م وأنها في مجموعة كيفوركيان^(٥٩). وكان للشكل المستطيل دوره في تصاوير القرن ١٦ م^(٦٠)، كما في تصويرة من مرقعة جلشان (١٥٣٠ - ١٥٤٠ م) محفوظة في متحف قصر جلستان بطهران، وتمثل «أميراً يستقبل ضيوفه

(٥٥) لوحة (١٣) لم يسبق نشرها سجل رقم ٢٦ / ٢٣٠.

(٥٦) لوحة (١٢) لم يسبق نشرها.

(٥٧) ولد في تبريز سنة ١٥٣٣ م وعمل في تبريز (١٥٦٥ - ١٥٦٨ م) وفي قزوین (١٥٦٨ - ١٥٧٦ م) وعمل في خدمة الشاه عباس في قزوین (١٥٨٧ - ١٥٩٨) ومات في أصفهان سنة ١٦١٠ م.

- Welch, (A.), Artists for the Shah. p. 203.

(58) Welch, (A.), Ibid. pl. 4.

(59) Pope, (A.U.), Masterpieces. p. 118.

(٦٠) شكل (٢ب).

فى الحديقة فى حفل طرب» (٦١)، وفى تصورة ترجع إلى النصف الأول من القرن ١٦ م محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة وتمثل «مجلس طرب فى حديقة» (٦٢).

وقد أنفرد المصور «ميرزا على» بتمثيل النوع المستدير من البرك (٦٣) والتي احتفظ فى وسطها بشكل متعدد الأضلاع تخرج منه أشكال ورقة خماسية أو سباعية كما فى تصورة «برباد يعزف الموسيقى لخسرو» من خمسة نظامى (٩٤٦ - ٩٤٩ هـ - ١٥٣٩ - ١٥٤٣ م) فى المتحف البريطانى بلندن، وتصورة أخرى تمثل «مجلس طرب ولعب» من مخطوط العروش السبعة ٩٦٤ - ٩٧٣ هـ (١٥٥٦ - ١٥٦٥ م) فى الفريرجلارى فى واشنطن (٦٤). وكان هذا الشكل الدائرى للبركة قد ظهر فى بعض تصاوير العصر التيمورى مثل تصورة «بهرام جور والصور السبع» (٦٥)، من مخطوط أسكندر نامه (شيراز ٨١٣ هـ، ١٤١٠ م) محفوظة فى مجموعة جليبنكيان فى لشبونة، كما ظهر فى تصورة من ديوان حافظ (أواخر القرن ١٥ م) محفوظة فى دار الكتب المصرية (٢ - أدب فارسى خليل أغا) ورقة ١٧ ظهر وتمثل «مجلس طرب فى الهواء الطلق» (٦٦)، ولم يظهر بعد ذلك إلا فى تصاوير «ميرزا على» الذى أضفى عليه طابعاً زخرفياً وذلك بإضافة رسوم الدوائر والأوراق النباتية الخماسية والسباعية، وكان هذا الشكل للبركة من الخصائص المميزة

(61) Gray, (B.), Op. cit. pl. 19.

(٦٢) لوحة (١٦) لم يسبق نشرها.

(٦٣) شكل (٣-أ-ب).

(64) Welch, (S.C.), Op. cit. pls. 26, 36.

(65) Pope, (A.U.), A Survey. Vol. V. pl. 860.

(٦٦) لوحة (١٤) لم يسبق نشرها.

لتصاوير «ميرزا على». وقد اتخذت البرك شكلاً متعدد الأضلاع في عهد الشاه عباس الأول فذكر أنه كانت توجد في إحدى متنزهاته بركة من اثني عشر ضلعاً، وفي كل ضلع نافورة^(٦٧)، ولكن مثل هذا الشكل للبركة لم يظهر في تصاوير المخطوطات التي ترجع لتلك الفترة وربما يكون سبب ذلك أن التصوير قد أخذ طابعاً شعبياً في تلك الفترة وابتعد إلى حد كبير عن تصوير مجالس الأمراء وقصورهم. وأحب أن أنه أن المياه التي تظهر في البرك سوداء اللون يرجع إلى ما اتبعه المصورون من استخدام اللون الفضي في تمثيل المياه، ونظراً لاحتوائه على أكسيد فإنه يتحول إلى اللون الأسود^(٦٨).

السياج:

وبعد السياج من أهم ملامح الحدائق الفارسية، فالتصور الفارسي للحديقة أن تكون مسيجة، فقد ذكر الرحالة هيربرت (Herbert) أن معظم حدائق شیراز تحيط بها أسوار يبلغ ارتفاعها أربعة عشر قدماً^(٦٩)، وقد مر السياج شأنه شأن كل عنصر من عناصر التصوير بمراحل من التطور، فقد كان السياج في الفترة الأخيرة من القرن ١٤م وأوائل القرن ١٥م عبارة عن مجموعة من الأعمدة الخشبية المصفوفة رأسياً، ويحدها من أسفل وأعلى قائم خشبي أفقي^(٧٠)، كما في تصوير مزدوجة من مخطوط كلية ودمنة (٨٢٣ — ٨٢٩ هـ ١٤٢٠ — ١٤٢٥ م) في متحف قصر جلستان بطهران وتمثل «تقديم المخطوط للأمير

(67) Pope, (A.U.), Introduction, p 207.

(٦٨) يمكن أن تتحول الفضة إلى كبريتيد الفضة الذي يغلب عليه اللون الرمادي أو أكسيد الفضة الأسود اللون.

(٦٩) أربري (أرثر)، المرجع السابق، ص ٣١.

(٧٠) شكل (١٤).

شاب» (٧١)، وقد طرأ على رسم السياج بعض التغير فى النصف الثانى من القرن ١٥م، تمثل فى إضافة قائم ثالث أفقى يتوسط القائمين الأولين فقسمت القوائم الرأسية إلى مستطيلات سفلية كبيرة وعلوية صغيرة، فأصبح السياج أكثر زخرفية (٧٢)، ويظهر ذلك فى صورة الملك سليمان ومارد من الجن، (٩٠٢هـ — ١٤٩٧م) (٧٣)، وفى صورة من مخطوط بستان سعدى (أواخر القرن ١٥م) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ٦٠٠٧ س) فى الصفحتين الافتتاحيتين وتمثلان مجلس طرب وشراب (٧٤)، ومن خلال تتبع التصاوير يمكن اعتبار هذا الأسلوب فى رسم السياج من الإضافات التى أضافها بهزاد إلى التصوير الإيرانى. وكان يصاحب هذا التغير إضافة أخرى تجعل السياج أكثر زخرفية وذلك برسم بعض القوائم العلوية خاصة تلك التى فى الأركان أكثر ارتفاعاً، كما كانت هذه القوائم المرتفعة تنتهى من أعلى بحلية على شكل كرة أو ورقة نباتية أو شكل هندسى (٧٥).

وكما كان للمصور «ميرزا على» أسلوباً خاصاً فى رسم البرك فقد انفرد أيضاً بنوع من السياج يدل على الدقة المتناهية فى إعدادة للرسوم الهندسية فكان السياج فى تصاويره يتكون من وحدات مستطيلة تشتمل على زخارف هندسية مفرغة من دوائر متشابكة أو خطوط متقاطعة تحصر

(71) Gray, (B.), Op. cit. pl. 10.

(٧٢) شكل (٤ ب).

(73) Robinson, (B.W.), and Others, Islamic Painting. pl. 18.

(٧٤) لوحة (١٢، ٤١) لم يسبق نشرها.

(٧٥) شكل (٤ ج).

بينها أشكالاً هندسية متنوعة (٧٦)، ويتضح هذا الأسلوب فى رسم السياج فى تصاويره فى مخطوط خمسة نظامى (١٤٦-١٤٩ هـ ١٥٣٩-١٥٤٣ م) مثل تقديم صورة خسرو لشيرين، برباد يعزف للخسرو. وفى تصويره من العروش السبعة السابق الإشارة إليها.

٣ - رسوم الآثار:

تمدنا تصاوير العصرين التيمورى والصفوى وبخاصة (مناظر الطرب فى الحدائق فى التيمورى والصفوى) بصورة عما كانت عليه بعض قطع الآثار فى هذين العصرين والتى يتمثل أهمها فى المقعد (التخت)، المقصورة (الجوسق - الكشك) والخوان (المائدة).

المقعد:

يعد المقعد (التخت) من رسوم الملوك رفعة لمكان الملك فى الجلوس عن غيره (٧٧)، لذا فقد أهتم الفرس بمقاعدهم منذ أقدم العصور فكان لكسرى بروير عرشاً مصنوعاً من العاج والساج ودرايزناته من الفضة والذهب (٧٨)، وقد تعددت أشكال المقاعد من حيث الارتفاع أو الانخفاض، والشكل العام، وشكل الظهر، وفى العصر المغولى حيث كان التأثير الصينى قوياً وملحوظاً ظهر نوع من المقاعد الصينية الطراز، وأهم ما يميزها شكل الظهر الذى ينتهى على هيئة أقواس متتالية تلتقى فى قمة مدببة (٧٩)، فظهر فى تصاوير مخطوط نواجو كرمانى المؤرخ فى

(٧٦) شكل (٥).

(٧٧) القلقشندى (أبى العباس أحمد)، صبح الأعشى، الجزء الثانى، تحقيق: محمد عبد الرسول إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٢٠، ص ١٣٢.

(٧٨) د. طه ندا، فصول من تاريخ الحضارة الإسلامية، الإسكندرية، بدون تاريخ، ص ٣٨-٣٩.

(٧٩) شكل (٦-أ-ج).

٧٩٩ هـ (١٣٩٧ م) فى تصويرة تمثل «مجلس طرب فى حديقة»^(٨٠)، وقد أستمر ظهور هذا النوع من المقاعد فى تصاوير القرنين ١٥، ١٦ م، ففى تصويرة من شاهنامه بايسنقر (٨٣٤ هـ - ١٤٣٠ م) والمحفوظ فى متحف قصر جلستان بطهران تمثل «كيكاوس يستقبل شاعر»^(٨١)، يظهر هذا النوع من المقاعد، وفى تصويرة تمثل «غازان خان فى مجلس طرب»^(٨٢)، من مخطوط مجموعات النجوم ٨٤١ هـ (١٤٣٧ م) فى المكتبة الأهلية فى باريس، وفى تصويرة تمثل «مجلس طرب» من مخطوط خسرو وشيرين ٨٨٥ هـ (١٤٨٠ م) فى مجموعة كير^(٨٣)، مع ملاحظة أن القمة أصبحت أكثر استدارة بدلاً من القمة المدببة السابقة^(٨٤). وظهر مثل هذا المقعد مع بعض الإضافات مثل الأرجل المشكلة على شكل ورقة نباتية يقابلها أوراق نباتية تنفرع من الظهر^(٨٥)، كما فى تصويرة من الشاهنامه (سمرقند النصف الثانى من القرن ١٥ م) وتمثل «ملك فى مجلس طرب»^(٨٦). كما ظهر مثل هذا المقعد ولكنه منخفض بدون أرجل، كما فى تصويرة تمثل «مجلس طرب فى الهواء الطلق» وترجع إلى النصف الأول من القرن ١٦ م ومحفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١)^(٨٧). وقد استعاد مصورو الفرس بعض الأشكال الساسانية مثل تشكيل أرجل المقعد على شكل قدم الأسد المخلبية والتي كانت قد توقفت منذ العصر

(٨٠) د. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية. شكل ٨١٤ مكرر.

(81) Gray, (B.), Op. cit. pl. 3.

(82) Blochet, (E.), Peintures de Manuscrits Arabes pl. 8.

(83) Robinson, (B.W.), Op. cit. pl. 42.

(٨٤) شكل (٧).

(٨٥) شكل (١٦)، وشكل (٨).

(86) Robinson, (B.W.), Op. cit. pl. 23.

(٨٧) لوحة (١٦) لم يسبق نشرها.

الساساني، وشكلت بعض دعائم المقاعد على شكل ورقة نخيلية^(٨٨). ومن أشكال المقاعد التي عادت في تلك الفترة الشكل السداسي الذي يعتبر أكثر أشكال المقاعد ظهوراً في العصرين التيموري والصفوي، وقد ظهرت منه عدة أنماط، فمنها ذي الأرجل المرتفعة والظهر المنخفض، وقد ظهر هذا النوع بكثرة في التماثيل التي ترجع إلى النصف الثاني من القرن ١٥ م مثال ذلك تصويرة من خمسة نظامي ٨٩٦ هـ (١٤٩٠ م) محفوظة في المتحف البريطاني وتمثل أميراً على عرشه في مجلس طرب^(٨٩)، وكان هذا الشكل من المقاعد قد ظهر في تماثيل القرن ١٤ م مثل تصويرة من الشاهنامه (شيراز ٧٩٦ هـ / ١٣٩٣ م) محفوظة في دار الكتب المصرية (٧٣ - تاريخ فارسي) ورقة ٥٧ ظهر وتمثل «سوزابة تراود سياوش»^(٩٠)، وفي تصويرة من نفس المخطوط (ورقة ١٢٠ ظهر) وتمثل «لقاء رستم وكيخسرو». ومن أشكال المقاعد في أواخر القرن ١٥ م، ١٦ م المقاعد السداسية ذات الأرجل المرتفعة والظهر المرتفع^(٩١)، مثال ذلك تصويرة من مخطوط يوسف وزليخا (أواخر القرن ١٥ م) محفوظة في دار الكتب المصرية (٤٦ - م أدب فارسي) ورقة ١١٧ ظهر وتمثل «زليخا في مجلس طرب»^(٩٢)، وفي تصويرة في الشاهنامه ٩٦٧ هـ (١٥٦٠ م) محفوظة في مكتبة المتحف الهندي في لندن وتمثل «بهرام جور في مجلس طرب مع شكل ملك الهند»^(٩٣).

(88) Upton, (J.M.), and Ackerman, (ph.), Furniture. (A Survey of Persian Art, Vol. III. London, New York. 1939) p. 2646. F. 88.

(89) Robinson, (B.W.), Persian Miniature Painting, pl. 15.

— شكل (٨)

(٩٠) د. حسن الباشا، المرجع السابق، شكل ٦٤، د. أبو الحمد محمود فرغلي، المرجع السابق، لوحة ٩.

(٩١) شكل (١١).

(٩٢) لم يسبق نشرها.

(93) Robinson, (B.W.), Op. cit. pl. 49.

والذى يشبه تماماً المقعد فى تصويره منزوعة من الشاهنامة (أواخر القرن ١٦ م) محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٦٤٨) وتمثل «هرايب فى مجلس طرب»^(٩٤). إذ لم يقتصر تمثيله فى التصاوير فقط فظهر أيضاً على التحف التطبيقية التى ترجع إلى القرن ١٦ م وتمثل مناظر طرب فى الهواء الطلق، مثال ذلك رسم باللاكه على الجلدة الخلفية من كتاب ترجع إلى القرن ١٦ م ومحفوظة فى مجموعة خاصة فى برلين وتمثل «مجلس طرب فى الهواء الطلق»^(٩٥).

وقد أضفى كل من «أقاميرك وميرزا على» طابعاً من الثراء والزخرفية على هذا النوع من المقاعد السداسية فأصبحت الأرجل المرتفعة تحاط بحشوات تغطيتها ولا يظهر منها الا جزء من أسفل يأخذ شكلاً زخرفياً على هيئة زهرة، كما أضافا إلى الجزء المرتفع المستطيل جزءاً آخر عبارة عن مجموعة من الأقواس المتتالية تلتقى فى قمة مدببة، تخرج منها حلية عبارة عن شكل نجمى مشن»^(٩٦)، ويظهر نموذج لهذا المقعد فى تصويرتين من مخطوط خمسة نظامى ٩٤٦ - ٩٥٠ هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣ م) فى المتحف البريطانى فى لندن، الأولى تمثل «خسرو وشيرين يستمعان إلى القصص من خادومات شيرين» من عمل أقاميرك^(٩٧)، وتمثل التصويرة الثانية «عرض صورة الاسكندر على نوحابة» من عمل ميرزا على^(٩٨).

(٩٤) لوحة (٥٩) لم يسبق نشرها.

(95) Sarre, (F.), Islamic Book binding. London, 1923 pl. XXVIII.

(٩٦) شكل (١٢).

(97) Binyon, (L.), The poems of Nizami: London. 1928. pl. X.

(98) Robinson, (B.W.), Op. cit. pl. 21.

وقد ظهر فى أواخر القرن ١٦ م والقرن ١٧ نوع من المقاعد السداسية الشكل والتي لا تشتمل على ظهر^(١٩)، وتعتبر هذه المقاعد من الظواهر المستحدثة فى الآثار الفارسية ويبدو ذلك فى صورة ترجع إلى أواخر القرن ١٦ م من عمل محمدى وتمثل «مجلس طرب فى الهواء الطلق» محفوظة فى مجموعة جولوبو فى باريس^(١٠٠)، كما ظهر فى صورتين من مخطوط مجهول العنوان مؤرخ فى ١٠٦١ هـ (١٦٥١ م) ومحفوظ فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٠١).

كما ظهر المقعد السداسى بدون ظهر على التحف التطبيقية التى ترجع لتلك الفترة ويظهر ذلك فى قطعة من نسيج الحرير المطرز بخيوط معدنية ترجع إلى أواخر القرن ١٦ م^(١٠٢). كما يظهر فى رسوم اللاكية على ظهر مرآة زجاجية ترجع إلى القرن ١٧ م محفوظة فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة ويمثل الرسم «منظر طرب فى الهواء الطلق»^(١٠٣). وإن كان هذا النوع من المقاعد قد ظهر فى تصاوير الطرب فى الهواء الطلق فانه أكثر ارتباطاً بمنظر الطرب الداخلية حيث يستخدم الحائط الذى يستند إليه المقعد كبديل للظهر كما فى صورة «فريدون يضرب زهاق» من شاهنامه (شيراز ١٥٩٠ - ١٦٠٠ م) ومحفوظة فى المتحف البريطانى^(١٠٤)، وفى صورة تمثل «مجلس طرب» ترجع إلى (القرن ١٦ م) ومحفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة^(١٠٥).

(٩٩) شكل (١٣).

(١٠١) لوحة (٦٠) لم يسبق نشرها.

(102) Pope, (A.U.); A Survey. vol. VI. pl. 1090.

(١٠٣) لوحة (٣٧) لم يسبق نشرها، رقم السجل (٧٩١).

(104) Robingon, (B.W.), Op; cit, pl. 25.

(١٠٥) لوحة (٢٨) لم يسبق نشرها، رقم سجل ١٩٥٦.

ومن أشكال المقاعد التي ظهرت في مناظر الطرب «المقعد المستطيل» (١٠٦)، وهذا النمط أكثر شيوعاً في تصاوير العصر الصفوي عنه في العصر التيموري، فقد ظهر في أواخر العصر التيموري في التماثيل التي تنسب لبهزاد ومدرسته مثل صورة «سليمان ومارد من الجن» السابق الإشارة إليها، وظهر في العصر الصفوي في صورة تمثل «مجلس طرب في الهواء الطلق» (١٠٧) من مخطوط بستان سعدى (تبريز ٩٢١ هـ / ١٥١٥ م) والمحمول في مجموعة كارتيه، وفي صورة تمثل «خسرو ورجال بلاطه في مجلس طرب» (١٠٨) من مخطوط خمسة نظامي ٩٣١ هـ (١٥٢٤ - ١٥٢٥ م) المحفوظ في المتحف البريطاني، وفي صورة تمثل أميراً في مجلس طرب (بخارى القرن ١٠ هـ - ١٦ م) كانت في المتحف البريطاني وموجودة الآن في متحف لينز للفن (١٠٩).

ويتضح من هذا العرض أهمية مناظر الطرب في التعرف على أشكال المقاعد في العصرين التيموري والصفوي، ويزيد من هذه الأهمية أن النماذج التي تبقت من المقاعد قليلة جداً فلم تتبق نماذج ترجع إلى العصر التيموري وتبقت من العصر الصفوي بعض القطع، ومن أهمها المقعد المحفوظ في متحف موسكو (النصف الأول من القرن ١٧ م) والذي يشتمل على رسوم منفذة باللاكه تمثل مناظر طرب في حدائق وفي قارب حيث يظهر بعض الأشخاص ذوي ملامح أوربية كما كان الحال في التصوير المعاصر (١١٠).

(١٠٦) شكل (١٤).

(107) Robinson. (B.W.). and others.: Op. cit. pl. 22 a.

(١٠٨) ديماند (م. س.)، المرجع السابق، شكل ٢٤.

(109) Blochet. (E.). Op. cit.

(110) Upton. (J.M.). and Ackerman. (ph.). Op. cit. p. 2652.

ب - الجوسق (الكشك) (١١١):

لم يكن « الجوسق » من قطع الآثار التي تظهر بكثرة فى تصاوير العصر التيمورى، فقد ظهرت بعض رسوم الجواسق فى التصاوير التي ترجع إلى أواخر العصر التيمورى فقط، وفى فترة حكم حسين ميرزا بايقرا على وجه التحديد، ويعتبر « الجوسق » السداسى الشكل المغطى بسقف مسطح تتوسطه قبة بصلية الشكل من الأشكال المستعملة فى تلك الفترة ويظهر ذلك فى صورة تمثل مجلس حسين ميرزا بايقرا من مخطوط يضم أشعار باللغة التركية ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس. ويبدو أن هذا الشكل السداسى للجوسق من الأشكال التي حافظت عليها مدرسة بهزاد، فظهر فى صورة من عمل « بهرام قللى » أحد تلاميذ بهزاد وتمثل حفل فى حديقة من مخطوط خمسة نظامى (هراة ٩١٧ هـ - ١٥١١ م) (١١٢). كما ظهر الشكل المستطيل للجوسق فى صورة من مخطوط خمسة خسرو دهلوى (أواخر القرن ١٥ م) ومحفوظة فى متحف الفريرجلارى فى واشنطن وتمثل أميراً وأميرة فى رحلة فى سفينة (١١٣).

(١١١) ربما كان الغرض من تحويل المقعد إلى الكشك محاولة لمضاهاة مجالس السلاطين والأمراء فى خلواتهم بمجالسهم فى قاعات قصورهم حيث اتخذت أشكالاً مشابهة لأشكال القاعات فكانت معقودة بمقود من جميع الجوانب ومغطاة بقبة فى الوسط، وكلمة الجوسق أو الكشك تعنى فى الفارسية القصر ذى السور أو المنزل الصغير، أو مكان وقوف الامام على المنبر (أنظر د. عبد النعيم محمد حسنين، قاموس الفارسية، ص ٦٤٧).

(١١٢) د. محمد مصطفى، صور من مدرسة بهزاد فى المجموعات الفنية بالقاهرة، لوحة ٩.

(113) Blochet, (E.), Musulman Painting. pl. CIII.

أما في العصر الصفوي فقد تعددت أشكال الجواسق ، وكان أول نماذجها ظهوراً الشكل المستطيل المغطى بسقف مسطح تتوسطه فتحة تمتد منها قوائم تحمل قبة قطاعها مدبب^(١١٤)، وكان هذا الشكل من مميزات مدرسة هراة وبالتالي فانه قد انتقل إلى بخارى التي قامت مدرستها على أكتاف تلاميذ بهزاد، وكان هذا الحال أيضاً بالنسبة لمدرسة تبريز، فظهر في تصاوير الطرب في مرقعة جلشان هراة ٩٣٧-٩٤٧ هـ (١٥٣٠-١٥٤٠ م) والمحفظة في متحف قصر جلستان بطهران، وفي تصاوير مخطوط بستان سعدى بخارى ٩٣٩ هـ (١٥٣٢ م) والمحفوظ في المتحف الخاص بقصر المنيل بالقاهرة^(١١٥)، وبستان سعدى (بخارى القرن ١٦ م) في صورة تمثل «ال دراويش يجادلون سلطان سوريا»^(١١٦)، وفي صورة من مخطوط بستان سعدى (أوائل القرن ١٦ م) محفوظ في دار الكتب المصرية (٦٠٠٧ س) ورقة ١ ظهر وتمثل «مجلس شراب»^(١١٧). وفي صورة «يوسف على العرش» من مخطوط تحفة الأحرار المؤرخ في ٩١٥ هـ (١٥٠٩ م) الذي صور في بخارى سنة ٩٥٥ هـ (١٥٤٨ م)^(١١٨)، أما في تصاوير تبريز فنراها في صورة «الطبيين المتنافسان» من مخطوط خمسة نظامي ٩٤٦-٩٥٠ هـ (١٥٣٩-١٥٤٣ م) في المتحف

(١١٤) شكل (١٥).

(١١٥) لوحة (١٣) لم يسبق نشرها.

(١١٦) ديماندا (م. س)، المرجع السابق، شكل ٢٧.

(١١٧) لوحة (١٢) لم يسبق نشرها.

(118) Robinson, (B.W.), Persian Miniature Painting pl. 52.

البريطاني في لندن (١١٩)، وكذلك في تصويرة من الشاهنامه ٩٨٤ — ٩٨٥ هـ (١٥٧٦ — ١٥٧٧ م)، في مجموعة الأمير صدرالدين أغاخان في جنيف وتمثل «أفراسياب يتحدث مع باشنج في مجلس طرب» (١٢٠)، ويتضح من ذلك أن هذا الشكل كان أكثر ارتباطاً بتصاوير بخارى. وقد اكتفى بعض المصورين برسم السقف المسطح دون القبة مثل «مقصود أحد تلاميذ بهزاد في بخارى»، ويتضح ذلك في تصويرة من عمله تمثل «الاسكندر يستمع إلى الموسيقى من مخطوط خمسة نظامي (بخارى ٩٤٧ هـ — ١٥٤٠ م) في متحف قصر جلستان بطهران (١٢١).

أما المصور «ميرزا علي» الذي أخذ لنفسه اسلوباً خاصاً في رسم البركة والسياج والمقعد، فقد حرص أيضاً على تمثيل «الجوسق» بطريقة خاصة إذ أرتفعت الجوانب الثلاثة للشكل المستطيل وترك مفتوحاً من الأمام، كما استعاد اسلوب بهزاد في تغطية الجزء الأوسط من السقف بقبة بصلية مزخرفة بزخارف نباتية دقيقة، ويظهر هذا النموذج في تصويرة من الشاهنامه (تبريز ٩٣٤ — ٩٣٧ هـ ١٥٢٧ — ١٥٣٠ م) في متحف المتروبوليتان تمثل «الموسيقى المتخفي برباد يعزف الخسرو» (١٢٢).

(١١٩) د. زكي محمد حسن، المرجع السابق، شكل ٨٥٢ مكرر.

Welch, (A.), Artists for the shah pl. 4.

(120) Pope, (A.U.), Masterpieces of Persian Art. p. 118.

(121) Gray, (B.), Op. cit pl. 26.

(122) Welch, (S.C.), Op. cit. pl. 10.

ولش (استيوارت كاري)، شاهنامه الشاه طهماسب، لوحة ٦١ وشكل (١٦)

وقد ظهر الشكل السداسى مرة أخرى فى النصف الثانى من القرن ١٦م والقرن ١٧م، فكانت فى القرن السادس عشر تغطى بقبة تقام على الأعمدة مباشرة ولذا فقد ظهرت القبة من ستة أوجه قطاعها مدبب (١٢٣)، ويظهر نموذج لهذا الجوسق فى صورة تمثل «شخص يتسلل إلى حديقة» من مخطوط العروش السبعة ٩٦٤ — ٩٧٣ هـ (١٥٥٦ — ١٥٦٥م) من عمل المصور عبد العزيز، ومحفوفة فى الفريرجلارى فى واشنطن (١٢٤). ويتطابق مع هذا الشكل الجوسق المنفذ فى صورة من ديوان حافظ ٩٧٦ هـ (١٥٦٨م) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة وتمثل «مجلس طرب فى حديقة» (١٢٥). أما فى القرن ١٧م فأصبحت القبة تقام على الجزء المفتوح فى وسط السقف المسطح فقط كما كان الحال فى الجواسق المستطيلة السابقة، ويظهر نموذج لهذا الجوسق فى صورة من عمل أقارضا (حوالى ١٦٠٠م) وتمثل «معبين فى نزهة وطرب» محفوظة فى مجموعة كير، عملت فى القصر المغولى للإمبراطور أكبر على الطراز الهندى (١٢٦). كما ظهر فى أواخر القرن ١٦م، نموذج للجوسق مكون من طابقين يؤدى إليهما درج ويغطى بقبة قطاعها مدبب القطاع، ويظهر نموذج لها فى رسم باللاكه على جلد كتاب (تبريز حوالى ١٥٥٠م) محفوظة فى مجموعة برنارد اكشتين (B. Eckstein) (١٢٧)، والذى تشبه رسم القصر كما يظهر فى صورة

(١٢٣) أنظر شكل (١٦).

(124) Welch, (S.C.), Op. cit. pl. 43.

(١٢٥) أحمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية فى مدرسة التصوير الصفوية، (رسالة ماجستير، كلية الآثار، ١٩٨٠)، لوحة ٢٤.

(126) Robinson, (B.W.), and Others, Islamic Painting pl. 35.

(127) Rogers, (J.M.), Islamic Art and Design. 1500-1700 London. 1983. pl ..

من مخطوط الشاهنامه (ق ١٦م) المحفوظ فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول وتمثل «مجلس طرب» (١٢٨)، وكانت رسوم الجواسق كثيرة الظهور على التحف التطبيقية فى العصر الصفوى والتي تظهر متفقة مع الأسلوب التصويرى السائد فى تلك الفترة وخاصة تلك التى ظهرت فى رسوم النسيج والسجاد (١٢٩).

(ج) المائدة (الخوان) (١٣٠):

حرص الفنان الفارسى فى معظم التصاوير على تحقيق التماثل والاتزان ونظراً لأن الخوان كان يوضع دائماً مواجهاً للمقعد أو الجوسق فقد جاء متفقاً معها فى الشكل، فحينما كان المقعد أو الجوسق مستطيلاً كان الخوان مستطيلاً أيضاً ويظهر ذلك فى صورة تمثل «مشهد فى حديقة» من مخطوط خواجه كرمانى ٧٩٩هـ (١٣٩٧م) فى المتحف البريطانى، وعندما تحول المقعد إلى الشكل السداسى صار الخوان كذلك كما فى صورة «لهراسب فى مجلس طرب» النصف الثانى من القرن ١٦م فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة برقم ١٦٤٨ (١٣١). وقد أضفى المصور على الخوان طابعاً زخرفياً وذلك بزخرفة جوانبه بالزخارف النباتية والهندسية الدقيقة، كما أن تشكيل

(١٢٨) لوحة (٢١).

(129) Pope, (A.U.), Asurvey, Vol. VI. pls. 1045a-1141.

(١٣٠) الخوان: يكنى أبوجامع لاجتماع الناس حوله، وقال الحريرى فى درة الغواص يقولون لما يتخذ لتقديم الطعام عليه مائدة والصحيح أن يقال خوان إلى أن يحضر الطعام عليه فيسمى مائدة (الغزولى: علاء الدين مطالع البدور فى منازل السرور، ج ٢، ص ٧٧، وهى تعريب خوان وأصل معناها الطعام أو الوليمة (السيد أدى شير: معجم الألفاظ الفارسية، ص ٥٨).
(١٣١) لوحة (٥٩) لم يسبق نشرها، وشكل (٢٠هـ).

الأرجل بانحناء والجوانب بتقوس قد زاد من هذا الشكل الجمالى (١٣٢). وما يفيد فى دراسة الخوان تأمل أوانى الطعام والشراب الموضوعة عليه إذ أن الاتفاق بينها وبين ماتبقى لدينا من تحف تطبيقية معاصرة سواء كان ذلك فى شكل الاناء أو فى زخارفه يدل على صدق المصور ومهارته فى نقل الواقع، وبالتالي فإن هذا المصور الذى تحرى الدقة حتى ينقل الواقع كما هو يجعلنا نثق بان رسوم الآثار من المقاعد والمقاصير والموائد صورة صادقة عما كان عليه الآثار فى العصرين التيمورى والصفوى.

ومع التغير الذى طرأ على فن التصوير فى القرن ١٧م أصبحت رسوم الآثار لا تلقى اهتماماً من المصور، فبعد أن كان يخصص للملك أو الأمير مقعداً أو جوسقاً تمييزاً له عن بقية الأشخاص، أصبح يرسم مستنداً إلى جذع شجرة كما فى تصويرة تمثل خمسة شبان وفتاتين من عمل رضا عباسى، أو متكئاً على وسادة ذات زخارف نباتية مذهبة كما فى تصويرة تمثل مجلس طرب فى حديقة من عمل رضا عباسى أيضاً (١٣٣)، وكذلك فى زخرفة باللاكية داخل جامعة مفصصة على باب خشبى مرسوم باللاكية يرجع إلى نهاية العصر الصفوى ومحفوظ فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة وتمثل «مجلس طرب فى حديقة» (١٣٤).

(١٣٢) شكل ١٩ (أ-ب-د).

(١٣٣) د. محمد مصطفى، التصوير الإيراني فى العصرين التيمورى والصفوى، شكل (٨).

— لوحة (٢٦) لم يسبق نشرها

(١٣٤) لوحة (٣٠-٣١) لم يسبق نشرها.

٢٠ - رسوم الفرش:

وإلى جانب العناصر النباتية والانشائية والآثار التي أمكن التعرف عليها من خلال دراسة مناظر الطرب في الحدائق فإنها قد أفادت أيضاً في التعرف على بعض أنواع الفرش مثل السجاد والمظلات والخيام.

أ - السجاد (١٣٥):

وتعتبر رسوم السجاد في تصاوير الطرب في العصر التيموري ذات أهمية خاصة حيث أنه لم تتبق سجاجيد ترجع لتلك الفترة، على الرغم من تبقى قطع ترجع إلى تاريخ أسبق مثل سجادة مسجد علاء الدين بقونية ٦١٦ هـ (١٢١٩ م) وثلاث قطع مماثلة من جامع أشرف أوغلو في بايشهر، وهي جميعاً محفوظة في متحف الأوقاف في أسطنبول (١٣٦). ومن حسن الحظ أن فناني تلك الفترة كانوا من الدقة بحيث أمدتنا التصاوير بنماذج صادقة لهذا السجاد والتي يمكن من خلالها تتبع تطور زخارف السجاد.

ويعتبر السجاد المزخرف بزخارف هندسية في ساحته وحروف كوفية محورة في الاطار أقدم النماذج الزخرفية فقد ظهر منذ بداية القرن

(١٣٥) يعتبر السجاد من أهم وأكثر قطع الفرش ضرورة إذ كانت عادة أهل إيران تغطية أرضيات غرفهم تغطية شاملة لحمايتهم من البرد القارس وقد ظهرت رسوم السجاد في مناظر الطرب في كل الأجواء التي ظهرت فيها، (أدوارد (أ. س.)، الأيسطة الإيرانية، الفصل التاسع (كتاب تراث فارس، ترجمة: أحمد عيسى، ص ٣٠١).

(١٣٦) د. سعاد ماهر محمد، الفنون الزخرفية، السجاد، (كتاب دراسات في الحضارة الإسلامية، بمناسبة القرن الخامس عشر)، المجلد الأول، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٣٠٤-٣٠٥.

١٤م، كما فى تصويره من مخطوط جامع التواريخ المحفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس وتمثل السلطان أوجتاي بين أولاده (١٣٨)، وفى تصويرتين من مخطوط كلية ودمنة، تبريز ٧٦٢ — ٧٧٦ هـ (١٣٦٠ — ١٣٧٤م) محفوظ فى مكتبة جامع أسطنبول وتمثل الأولى لصاً يهاجم رجل وزوجته، وتمثل الثانية منظرأ فى حجرة نوم (١٣٨). وقد استمر هذا الطراز فى رسوم السجاد التى ترجع إلى النصف الأول من القرن ١٥م ولكن الحروف الكوفية التى تزخرف الاطار أصبحت أكثر ليونة وزخرفية حيث تصغر قوائم الحروف عند منتصفها فتكون خطوطاً متداخلة، كما فى تصويره تمثل «رستم واسفنديار فى مجلس طرب قبل المبارزة» من مخطوط الشاهنامه ٨٣٣ هـ (١٤٣٠م) فى متحف قصر جلستان بطهران (١٣٩). ويقارب هذا الشكل تماماً رسم اطار السجادة فى تصويره من الشاهنامه (حوالى ١٤٤٠م) فى متحف كليفلاند فى بوسطن (١٤٠)، كما يشبهها أيضاً تصويره من خمسة نظامى — أصفهان ٧٦٥ هـ (١٤٦٣م) وتمثل «برباد يعزف الموسيقى لخسرو وشيرين» (١٤١).

وقد حدث تطور فى رسوم السجاد حيث حلت الزخارف النباتية محل الزخارف الهندسية فى الساحة مع الاحتفاظ بالحروف الكوفية فى الاطار، وكما سبق أن ذكرنا فقد نسب كثير من مؤرخى الفن الفضل لبهزاد فى ادخال الزخارف النباتية فى رسوم السجاد، ولكن هذا

(137) Blochet (E.): *Musulman Painting*. Paris. 1929. pl. 61.

(138) Gray, (B.): *La Peinture Persane*. pp. 38-39.

(139) Binyon (L.), Wilkinson, (J.V.S.): and Gray, (B.): *Op. cit.* pl. L.

(140) Gray, (B.): *Op. cit.* p. 103.

(141) Robinson, (B.W.): *Op. cit.* pl. 37.

يخالف الواقع إذ يوجد سجادة تشتمل على زخارف نباتية فى الساحة وحروف كوفية فى الاطار فى تصويرة من مخطوط «المقالات الأربع» (١٤٢) الذى نسخ لبايسنقر فى هراة سنة ٨٣٥ هـ (١٤٣١ م) أما تصاوير بهزاد والتي تشتمل على رسوم سجاد يضم زخارف نباتية فتأتى فى تاريخ لاحق مثل تصويرة فى مخطوط ظفرنامه ٨٧٢ هـ (١٤٦٧ م) فى مجموعة روبرت جاريت وتمثل «تيمور على عرشه» (١٤٣)، فالساحة تشتمل على زخارف هندسية وتقتصر رسوم الأرابيسك على الاطار، وله تصويرة أخرى فى نفس المخطوط تضم زخارف نباتية فى الساحة والاطار. وقد أصبحت الرسوم النباتية المحصورة داخل جامات فى ساحة السجادة، وكذلك الرسوم النباتية فى الإطار من الخصائص التى تميز رسوم بهزاد ومدرسته فيما بعد، ويظهر ذلك بوضوح فى تصويرة من مخطوط بستان سعدى المحفوظ فى دار الكتب المصرية (هراة ٨٩٣ - ٨٩٤ هـ (١٤٨٨ - ١٤٨٩ م) وتمثل «مجلس طرب وموسيقى بين يدي السلطان حسين ميرزا بايقرا» (١٤٤)، كذلك فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى المحفوظ فى المتحف البريطانى ٨٩٦ هـ (١٤٩٠ م) وتمثل «أميراً مع حاشيته فى مجلس طرب» (١٤٥).

(١٤٢) جهار مقالة ألفه «أحمد بن عمر بن على النظامى السمرقندى حوالى سنة ٥٥٠ هـ.
(أبو القاسم الفردوسى: الشاهنامه، ج ٢، الطبعة الأولى، ترجمة: د. عبد الوهاب عزام،
القاهرة، ١٩٣٢، ص ٢٨١.

(143) Arnold, (T.W.), Behzad and his Paintings in the Zafarnamah. pl. 11.

(١٤٤) د. محمد مصطفى، صور من مدرسة بهزاد فى المجموعة الفنية بالقاهرة، (لوحه ٢).

(145) Robinson, (B.W.), Persian Miniature Painting. pl. 15.

أما المصور «ميرك خراسانى» فقد حافظ على نمط من السجاد الذى يشتمل على زخارف هندسية فى الساحة وحروف كوفية تكون أشكالاً هندسية غير منتظمة فى الإطار ويظهر ذلك فى تصويره من مخطوط خمسة نظامى فى المتحف البريطانى فى لندن ٩٠٢ هـ (١٤٩٦ م) وتمثل تقديم المخطوط إلى أمير وتظهر رسوم الإطار (١٤٦) أكثر انتظاماً ودقة من زخارف اطار سجادة مشابه فى تصويره من مخطوط كلية ودمنة هراة ٨١٣ — ٨٢٣ هـ (١٤١٠ — ١٤٢٠ م) فى متحف قصر جلستان وتمثل «مهاجمة لص لمنزل» (١٤٧)، أما عن رسوم السجاد فى مناظر الطرب فى العصر الصفوى فأنها تتطابق مع ما وصل إلينا من السجاد الصفوى.

ب - الخيام (١٤٨):

أمدتنا تصاوير العصرين التيمورى والصفوى ببعض نماذج الخيام فى هذين العصرين إذ كانت من مستلزمات الملوك فى رحلاتهم حتى يجدوا مكاناً يخلدون فيه إلى الراحة، ويعتبر تيمور من أكثر حكام إيران عشقاً للخيام والمعيشة فيها، لذا فقد اهتم بها اهتماماً بالغاً فكانت تصنع من أثمن الأقمشة الحريرية المطرزة، كما كانت الأبسطة الثمينة تسدل على أبوابها، وتحبك حبالها بعرى من الذهب والفضة (١٤٩). ونظراً لاعتبارها أحد مقاره الملكية فقد مثلت عليها رنوكه، فصور على مدخل إحدى

(146) Pope, (A.U),. A Survey. Vol. V. pl. 851.

شكل (٢١).

(147) Briggs, (A.),. Op. cit. Fig. 36.

(١٤٨) أنظر القلقشندى، صبح الأعشى، ج ٢، ص ١٣٧، ولبر (دونالد)، المرجع السابق، ص ٧٧، عن الخيام.

(١٤٩) قامبرى (أرميتيوس)، المرجع السابق، ص ٢٤٦.

خيامة شكل نسر مفضض أو مذهب ناشراً جناحيه ، كما ظهر الهلال أعلى كرة على إحدى خيامه أيضاً (١٥٠) ، وقد وصف السفير الأسباني جلافيسو (Glavijo) إحدى خيام تيمور فقال أنها مستديرة وتقارب حجم الجوسق وقد شيد حولها سور من القماش وكأنه حائط لمدينة أو قلعة ويؤدي إليها مدخل معقود عليه زوج من الأبواب (١٥١) ، وتعتبر الخيام التيمورية الأصل الذي تطورت عنها القصور الصغيرة في العصر الصفوي مثل قصر «هشت بهشت» الذي بناه الشاه عباس (١٥٢) . وقد اختلفت الخيام في شكل تغطيتها فنما شكل مثلث ينتهي بقمة مستديرة ، ويرجع هذا النمط إلى العصر المغولي فظهر في تصويرة من مخطوط جامع التواريخ (بداية القرن ١٤م) محفوظ في المكتبة الأهلية في باريس وتمثل «السلطان أوجتاي بين أولاده» (١٥٣) . واستمر هذا الشكل فظهر في تصاوير القرن ١٦م ، مثل تصويرة من مخطوط خمسة نظامي (تبريز ٩٣٦ - ٩٤٠ هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣م) في المتحف البريطاني وتمثل «شابور وخسرو في مجلس طرب» (١٥٤) . وفي أواخر القرن ١٥م ظهر شكل من الخيام المغطاة على شكل بصل متسع القاعدة مثل تصويرة من مخطوط مجالس النفائس (لمير على شير) ٨٩٦ - ٨٩٧ هـ (١٤٩٠ - ١٤٩١م) في متحف المتروبوليتان وتمثل «حاكماً يستمع إلى الشعر» (١٥٥) ، وقد استمر هذا الشكل في

(١٥٠) وظهر هذا الشكل على المعابد الزرادشتية من قبل : أنظر:

- Ackerman, (ph.), Standers. (Asurvey. 111. p. 2778).
 (151) Pope, (A.U.), Tents and Pavilions. (Asurvey. Vol. 11.) p. 1419.
 (152) Pope, (A.U.), An Introduction. p. 204.
 (153) Blochet, (E.), Op. cit. PL. 21.
 (154) Welch, (S.C.), Wonders of the Age. PL. 56.
 Binyon, (L.), Op. cit. PL. VII.
 (155) Grube, (E.), Muslim Miniature Painting. PL. 54.

شكل ١٢٢

تصاوير القرن ١٦ م، ففي تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٩٣٢ هـ (١٥٤٥ م) فى مكتبة شيستر بيتى من عمل شيخ زادة تمثل «خسرو يصرع الأسد»^(١٥٦)، وفى تصويرة من مخطوط مجهول العنوان (٩٧٢ هـ - ١٥٦٥ م) فى المكتبة البودلية فى اكسفورد وتمثل «مجلس أمير فى خيمة خارج قلعة»^(١٥٧). ومنها ما هو مغطى على شكل عقد منتفخ وظهر هذا الشكل فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى من عمل ميرك السابق الاشارة إليها. كما تعتبر الخيام المغطاة على شكل قبة نصف دائرية من النماذج القليلة الظهور، وقد ظهرت فى تصويرة فردية ترجع إلى النصف الثانى من القرن ١٦ م وتمثل «أميراً فى طريقه إلى الصيد» محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم الحفظ ١٩٦٤) ^(١٥٨). وكانت فتحات الأبواب أما يكتفى بإسدال الأبسطة أو القماش عليها أو تقام عليها أبواب من حشوات خشبية أو من قطع خشبية متقاطعة (تصويرة ميرك)، وقد اتفقت جميعها فى ترك قبة الخيمة مكشوفة وقد بين ذلك الطريقة المتبعة فى تثبيت سقف الخيمة فتظهر مجموعة من الروابط الخشبية التى تمتد وتلتقى فى قبة واحدة، وكان المصور دقيقاً جداً فى اسدال قطعة من القماش إلى جانب تلك الفتحة ليبين أنه يمكن غلقها أو كشفها.

ج - الظلّات:

تعتبر الظلّات من أقل أنواع الفرش ظهوراً فى التصاوير، وقد اتخذت الظلّات شكلين متميزين: الأول عبارة عن شكل هرمى مقطوع

(156) Robinson, (B.W.), Op. cit. PL. 18.

(157) Robinson, (B.W.), A Descriptive Catalogue. PL. XXVI.

وشكل ٢٢ ب.

(١٥٨) لوحة (٧٢) لم يسبق نشرها.

القمة ومفتوح من الأمام (١٥٩) وقد اقتصر ظهور هذا الشكل على تصاوير العصر التيمورى، مثال ذلك تصوير فردية محفوظة فى متحف الفن الإسلامى فى القاهرة (رقم ١٦٥٧٦) تحمل فى الهامش توقيع زادة نقاش وتمثل «مجلس طرب فى الهواء الطلق» (١٦٠)، والتصوير غير مؤرخة وبمقارنتها بغيرها من التصاوير التى تتفق معها فى أشكال الأزياء وهيئات الأشخاص وبعض العناصر ومنها الظلة يمكن ارجاعها إلى النصف الأول من القرن ١٥م إذ أنها تتشابه مع غيرها من التصاوير التى ترجع لتلك الفترة وسيرد ذلك فى الدراسة الوصفية، كما أن الظلة متطابقة مع رسم الظلة فى تصوير من الشاهنامه حوالى ٨٣٤هـ (١٤٤٠م) محفوظة فى متحف كليفلاند للفن وتمثل «مجلساً فى الهواء الطلق» (١٦١). كما أنها تتشابه تماماً مع رسم الظلة فى تصوير مزدوجة من شاهنامه الفردوسى ٩٠٢هـ (١٤٩٦م) محفوظة فى المكتبة الأهلية فى ميونخ (رقم ٨ فارسى).

وفى أواخر العصر التيمورى أخذ نوع من الظلات فى الظهور، وهو عبارة عن مستطيل محمول على أربعة قوائم ومساوٍ للسجادة التى يعلوها (١٦٢). وهذا النوع أكثر ظهوراً وتميزاً للظلات فى العصر الصفوى، فقد ظهر فى تصوير من ديوان حافظ ٩٤٠هـ (١٥٣٣م) محفوظ فى مجموعة خاصة فى كمبردج وتمثل «محبين فى مجلس موسيقى ورقص» (١٦٣). وفى تصوير من مخطوط مجهول العنوان ٩٧٢هـ

(١٥٩) شكل (٢٣).

(١٦٠) لوحة (٩) لم يسبق نشرها.

(161) Gray, (B.), Op. cit. pp. 102. 103.
- Grube, (E.), Op. cit. Pl. 34B.

(١٦٢) شكل (٢٤).

(163) Gray, (B.), Op. cit. p. 137.
- Welch, (S.C.); Persian Painting. pl. 15.

(١٥٦٥م) فى المكتبة البودلية فى اكسفورد وتمثل «منازلة بين بلتان وبلكان» (١٦٤)، وكذلك فى تصويرة من مخطوط گلستان سعدى (١١هـ - ١٧م) فى دار الكتب المصرية وتمثل «مجلس أنس وطرب فى حديقة» (١٦٥). وقد حرص الفنان فى رسم الظللات على إيجاد تماثل بينها وبين السجادة التى تحتها ليس فى الحجم فقط ولكن فى الزخارف أيضاً، وفى تصويرة كمبردج نجد زخارفاً نباتية فى كل من السجادة والظلة، وفى تصويرة اكسفورد نجد السجادة وكذلك الظلة بها جملة فى الوسط تضم زخارفاً نباتية، وفى تصويرة دار الكتب يظهر الاتفاق أيضاً. وقد ارتبط رسم الظللات بحالة الجلوس حيث أنه فى حالة المسير أو ركوب الخيل كانت تحمل مظلة فوق رأس الأمير أو الحاكم، ومن الملاحظات أيضاً الارتباط بين رسوم الظللات ووجود سيدة تجالس الأمير، أو الشخص الممثل فى التصويرة، وكان ذلك أكثر ما يكون وضوحاً فى تصاوير العصر الصفوى.

مما سبق يتضح أن تصاوير الحدائق قد أمدتنا بكثير من أشكال العناصر الانشائية ورسوم الأثاث والفرش بالإضافة إلى العناصر النباتية المتعددة من الأشجار والأزهار. وبتتبع كل من هذه العناصر نجد أنها قد مرت بمراحل من التغير فى مختلف الفترات، فقد اقتضت أشكال البركة فى تصاوير العصر التيمورى على الشكلين المفصص ثم المثلث، أما فى العصر الصفوى فظهرت أشكال أخرى من المربع والمستطيل، كما انفرد المصور «ميرزا على» بتمثيل الشكل المستدير

(164) Robinson, (B.W.); Op. cit. pl. XXVI.

(١٦٥) أحمد توفيق الزيات، المرجع السابق، لوحة ٢٦.

للبركة والذي كانت قد ظهرت نماذج قليلة منه فى العصر التيمورى
والتي سبقت الإشارة إليها. وفى الحقيقة فإن المصور «ميرزا على»
يستحق كثيراً من الاهتمام وتحليل العناصر فى تصاويره فبالإضافة إلى
ماأضافه إلى رسوم البرك، فقد كان له دورهام فى تطوير رسم
السياج المحيط بالحدائق، إذ أنه أضاف إلى الشكل التقليدى المكون
من قوائم رأسية تقطعها قوائم أفقية والذي يعتبر من خصائص مدرسة
بهزاد شكلاً آخرأيتكون من أشكال هندسية متداخلة تحصر أشكالاً
هندسية أخرى بداخلها فى دقة وبراعة يندر توفرها لغيره من المصورين
المعاصرين له .

وفىما يتعلق برسوم الآثاث فقد اتخذ المقعد أشكالاً متعددة، ولكن
أكثر الأنواع ظهوراً فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى المقعد
السداسى المختلف الأشكال من حيث الارتفاع والانخفاض وشكل
الظهر، وقد أضفى كل من «أقاميرك وميرزا على» ثراءً شديداً على
رسوم الآثاث وزخرفتها بالزخارف الدقيقة المتقنة، وإن كانت المقاعد قد
ظهرت فى الكثير من تصاوير العصر التيمورى، فإن رسوم الجوسق
(الكشك) لم تظهر إلا فى التصاوير التى ترجع إلى نهاية العصر
التيمورى وخاصة فى تصاوير بهزاد ومدرسته، ولكنها كانت من
العناصر الشائعة فى تصاوير الطرب فى الهواء الطلق فى العصر الصفوى
حيث اتخذت أشكالاً متعددة من حيث الشكل العام وشكل التغطية،
ويعتبر الشكل السداسى الذى ظهر منذ نهاية العصر التيمورى واستمر
فى العصر الصفوى من أكثر الأنماط ظهوراً، وأضيف إليه الشكل
المستطيل فى العصر الصفوى، والذي يعتبر من مميزات مدرسة بهزاد.
وأما من حيث التغطية فكان الجوسق يغطى بكامله أو الجزء الأوسط

منه فقط بقبة اما مدببة القطاع أو بصلية الشكل . وقد حرص الفنان على تحقيق التماثل فى التصويرة فكان شكل الخوان يتفق فى غالب الأحيان مع شكل المقعد أو الجوسق الذى يقابله فكان الخوان مستطيلاً أو سداسياً مع تشكيل الأرجل والحشوات الجانبية بطريقة زخرفية .

ومن خلال هذا تتبع للعناصر الانشائية ورسوم الآثار يتضح أن أقل الأشكال ظهوراً هو الشكل المستدير، فظهر فى رسوم البرك فى تصاوير ميرزا على فقط ، ولم يظهر فى رسوم الآثار فى العصرين التيمورى والصفوى الا فى تصويرة من القرن ١١ هـ / ١٧ م محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٣٧) وتمثل مشاهد داخل مقهى أو منتدى حيث يجلس فى وسط التصويرة شخص يجلس على مقعد مستدير (١٦٦). وما ينبغى التنويه إليه أن تلك القطع من الآثار كانت ذات طابع ملكى وليست لعامة الناس فقد ذكر جينكينسون (Genkenson) (١٦٧)، أن ملك شيروان استقبله فى عام ٩٦٩ هـ (١٥٦١ م) فى سرادق حريرى مفروش بالسجاد والوسائد وبه مقاعد، أما أثاث المنزل العادى فكان من السجاد والأوانى البسيطة ولم يذكر بينها المقاعد أو المناضد (١٦٨)، كذلك فقد ذكر شاردان الذى زار إيران فى ١٠٧٧ - ١٠٨٨ هـ (١٦٦٦ - ١٦٧٧ م) أن الإيرانيين لا يعرفون شيئاً عن الأسرة التى تقام على أرجل (١٦٩). وبالإضافة إلى

(١٦٦) لوحة (٢٨) لم يسبق نشرها.

(١٦٧) جينكينسون هو ممثل شركة موسكو فى (Muscovy)، وقد قام بسلسلة من الإرساليات التجارية إلى إيران عن طريق روسيا وبحر قزوين منذ عام ١٥٦٧ م.

(Lane, (A.), Op. cit. p. 69).

(168) Upton, (J.M.), and Ackerman, (Ph.), Op. cit. p. 2648.

(169) Upton, (J.M.), and Ackerman, (Ph.), Ibid. p. 2650.

ماسبق فقد أمكن التعرف على الكثير من أشكال الفرش وبخاصة السجاد ومتابعة مراحل تطور رسوم الساحة والإطار، ويعتبر ذلك فى غاية الأهمية ولاسيما بالنسبة للعصر التيمورى الذى لم تتخلف عنه نماذج للسجاجيد، ومن خلال التتبع يتضح أن السجاجيد كانت تحتوى على زخارف هندسية فى الساحة وحروف كوفية محورة فى الإطار ثم أدخلت العناصر النباتية فى كل من الساحة والإطار، ثم تطورت فى العصر الصفوى وأصبحت تشتمل على رسوم تصويرية تمثل مناظر صيد، ومناظر طرب على أرضية من الزخارف النباتية (الأرابسك). ومن أشكال الفرش التى ظهرت فى التصاوير فى الهواء المطلق «الخيام» والتى يمكن تحديدها فى شكلين متميزين: المخروطى، والمشكل على شكل عقد مدبب. كما اتخذت الظلات شكلين متميزين أيضاً: الأول هرمى مقطوع القمة ظهر فى تصاوير العصر التيمورى وأوائل العصر الصفوى، والثانى مستطيل، وقد ظهر فى تصاوير العصر الصفوى فقط.

وبعد أن تعرفنا على هذه العناصر من خلال التصاوير ينبغى أن نتساءل عما إذا كانت هذه الرسوم ممثلة لما كانت عليه هذه العناصر فى الواقع أم أنها مجرد نماذج تصويرية سار عليها المصورون حتى يمكن اعتبارها من الخصائص التصويرية للمدارس التصويرية المختلفة.

وفى الحقيقة فإن المصور كان من الدقة فى تمثيل كثير من العناصر مثل الأواني والشماعد وغيرها من التحف التطبيقية إلى درجة مطابقتها لما تبقى منها فى المتاحف، وذلك عند مقارنتها من حيث الشكل وكذلك الزخارف، كما أن التزام أكثر من مصور بتمثيل نفس النمط من الزخارف والأشكال مما يدعو إلى التصديق بأنها نقل للواقع الموجود.

أما فيما يتعلق برسوم الآثاث من المقاعد والجواسق ، فإن مقارنة المقاعد بتلك التى تبقت منها من العصر الصفوى (١٧٠) يتضح أن المقاعد كانت مستطيلة أو مثمثة الشكل وهذا الشكل المثلث لا بد أنه كان الشكل المتبع فى تصميم الجواسق ، حيث أنها كانت نقل لما كانت عليه القصور، والتى كان يغلب عليها التخطيط المثلث الشكل ، كما سيرد لاحقاً ، ولكن الملاحظ فى رسوم المقاعد والجواسق (الأكشاك) أنها لم تشتمل على الشكل المثلث ، وبذلك يمكن اعتبار هذه الأشكال للمقاعد والجواسق (الأكشاك) خصائص تصويرية اتخذت أشكالاً مميزة فى كل مدرسة .



الفصل الثاني

الوحدات والعناصر المعمارية

كان لطبيعة الموضوعات التي أقبل المصورون على تناولها في العصرين التيموري والصفوي، أكبر الأثر في اظهار أنماط مختلفة للعمائر والعناصر المعمارية في ساحة أو خلفية التصوير، وقد ظهر الميل لتصوير العمائر قبل ذلك ولكن بصورة مبسطة، ويظهر ذلك في تصويرة من مقامات الحريري ٦٣٤ هـ (١٢٣٧ م) محفوظ في المكتبة الأهلية في باريس وتمثل الحارث بن هشام وأبازيد السروجي يتحدثان مع أحد الفلاحين^(١)، أذ ظهر في الخلفية رسم مسجد ومجموعة من الخوانيت، وفي تصويرة من مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين ٧١٤ هـ (١٣١٤ م) محفوظ في الجمعية الملكية الآسيوية في لندن، وتبين الطريق إلى جبال التبت حيث ظهر على جانبي التصويرة شكل مبنى بسيط التكوين^(٢). إلا أن العناية برسوم العمائر بدت واضحة في نهاية القرن ١٣ م وبخاصة في مخطوطي جامع التواريخ وشاهنامه ديموت، ومن أمثلة ذلك تصويرة تمثل «محاولة بنت أردوان قتل زوجها أردشير»^(٣)، وتصويرة من نفس المخطوط تمثل «مانى معلقاً على شجرة لتعذيبه»^(٤)، وأخرى تمثل «زال يتسلق قلعة ليصعد إلى رودابة»^(٥)، وتصويرة من نفس المخطوط تمثل «بهرام جور في منزل

(1) Blochet, (E.),. Les Enluminures. pl. XIII.

— د. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، شكل ٨٨١.

(2) Binyon, (L.),. Wilkinson, (J.V.S.),. and Gray, (B.),. Op. cit. pl. XXIII B.

(٣) د. حسن الباشا، المرجع السابق، ص ٢٥٣، شكل ٤٨.

(٤) كان من وسائل التعذيب في إيران حتى العصر الساساني نصب أربعة مسامير في أطراف الشجر إلى أعلى ويلقى المجرم فوقها فتمزقه.

(د. يحيى الخشاب، كتاب تنسر، أقدم نص عن النظم الفارسية قبل الإسلام، جماعة الأزهر للنشر والتأليف، بدون تاريخ، ص ١٥).

(5) Schulz, (ph.),. Die Persisch. Tafn. 25-29.

«مزارع»^(٦)، حيث بدت العمائر متقنة في الشكل والزخارف . وقد بلغت رسوم العمائر درجة كبيرة من الاتقان والتأنق في عصر «آل جلائر» حيث تظهر نماذج للعمائر المتقنة الزخارف في مخطوط همايون وهمايون لخواجه كرماني ٧٩٨هـ / ١٣٩٦م المحفوظ في المتحف البريطاني، ويظهر ذلك بوضوح في صورة تمثل «همايون أمام قصر همايون»^(٧) من عمل جنيد نقاش .

أ- القصور:

وتعتبر مناظر الطرب في العصرين التيموري والصفوي من أهم التصاوير التي تظهر أنواعاً شتى من العمائر والعناصر المعمارية، فمن خلال تتبع مناظر الطرب التي تمت في أفنية القصور حيث يظهر القصر بكامله في الخلفية يتضح أن الشكل الذي شاع في تمثيل القصور في العصر التيموري كان الشكل السداسي الذي يتكون من طابقين مرتفعين، ويؤدي إليه باب معقود ومحاط بآطار مستطيل من البلاطات الخزفية ذات الزخارف النباتية والكتابية الدقيقة تعلوه شرفة من ثلاثة أوجه، وعلى جانبي الباب والشرفة أعلاه نوافذ مستطيلة، وعند نهاية البناء من أعلى شريط من الكتابات التي تشير إلى الحاكم الذي عملت له الصورة. كما يغطي الجزء الأوسط من القصر قبة من ستة أوجه قطاعها مدبب، ومن أمثلة هذا الشكل في تصاوير العصر التيموري صورة من جلستان سعدى، هراة ٨٣٠هـ (١٤٢٦م) محفوظة في مجموعة شيلستريت في دبلن، وتمثل فتاة تقدم لسعدى قدحاً من الماء المثلج^(٨)، وفي صورة من مخطوط كليلة ودمنة ٨٣٤هـ

(6) Grube. (E.), Op. cit. pl. 12.

(٧) د. زكي محمد حسن، المرجع السابق، ص ٥٢٣، شكل ٨١٣.

(8) Binyon. (L.), Wilkinson. (J.V.S.), and Gray. (B.), Op. cit. pl. XIII B.

(١٤٣٠ م) محفوظ في متحف قصر جلستان بطهران وتمثل «جلنار في شرفة قصر أردوان»^(٩)، وفي تصويرة من مخطوط يوسف وزليخا (أواخر القرن ١٥ م) محفوظ في دار الكتب المصرية (٤٦ - م أدب فارسي) ورقة ٥٣ وجه وتمثل «زواج يوسف من زليخا»^(١٠)، وفي تصويرة من مخطوط بستان سعدى ٨٩٣ - ٨٩٤ هـ (١٤٨٨ - ١٤٨٩ م) محفوظ في دار الكتب المصرية بالقاهرة وتمثل «السلطان حسين ميرزا بايقرا في مجلس طرب»^(١١). ويتضح من تتبع التصاوير أن بهزاد قد حافظ على تمثيل هذا الشكل من القصور في تصاويره.

وقد سار «قاسم على» على منوال أستاذه بهزاد في رسم العمائر على شكل سداسي ويظهر ذلك في تصويرة من مخطوط خمسة نظامي ٨٩٩ هـ (١٤٩٣ م) محفوظ في المتحف البريطاني وتمثل «نساء في حمام تطربهن عازفة جنك»^(١٢)، اذ يظهر البناء في يسار التصوير متشابهاً مع أسلوب بهزاد في رسم العمائر. وقد استمر هذا الشكل السداسي للقصور في التصاوير التي ترجع إلى بداية القرن ١٦ م، فظهر في تصويرة من مخطوط خمسة نظامي (أوائل القرن ١٦ م) تمثل «خسرو أمام قصر شيرين»^(١٣). وإن كان يوجد اتفاق في الشكل مع رسوم القصور في العصر التيموري إلا أن القصر هنا مكون من ثلاثة طوابق ينحسر الثالث إلى الداخل قليلاً ويغطي في منتصفه بقبة

(9) Gray, (B.), Persian Miniatures. pl. 8.

(١٠) لوحة (٤٤) لم يسبق نشرها.

(١١) د. محمد مصطفى، صور من مدرسة بهزاد في المجموعات الفنية بالقاهرة، لوحة ٢.

(12) Blochet, (E.); Peintures de Manuscrits Arabes, Persans et Turcs de la Bibliothèque Nationale. Paris. 1914-1920. pl. LXXV.

(13) Robinson, (B.W.); and Others; Islamic Painting. pl. 20.

قطاعها مدبب، وهو بذلك قريب الشبه برسم قصر همايون فى مخطوط خواجه كرماني، ويظهر نموذج لذلك الشكل فى تصويرة من مخطوط سبحة الأبرار للشاعر جامى ٩٦٩ هـ (١٥٦٢ م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (١٠٥ - م أدب فارسى) وتمثل «وقوع شيخ لانفعاله من حديث شاب»^(١٥)، وقد ظل هذا الشكل السداسى لرسم القصور متبعاً حتى نهاية القرن ١٦ م، ويتضح ذلك فى تصويرة الشاهنامة (أواخر القرن ١٦ م) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٣٩٤٣) وتمثل «خسرو يحضر مقتل أفراسياب»^(١٥). هذا من حيث الشكل العام للقصور، وإذا كان هذا الشكل من خصائص التصوير فى العصرين التيمورى والصفوى فهل كان هذا معبراً صادقاً عما كانت عليه أشكال القصور فى هذين العصرين؟.

والحقيقة أن العصر التيمورى قد شيدت خلاله العديد من القصور، فقد بنى تيمور قصر «آك سراى» (١٣٩٠ - ١٤٠٥ م) فى شهر سابر فى خراسان على الرغم من إقامته فى سمرقند، وشيد ميرزا اسكندر قصراً من ثلاث طوابق فى يزد ٨٠٨ هـ - ٨٠٩ هـ (١٤٠٥ - ١٤٠٦ م) وقصراً فى أصفهان ٨١٢ - ٨١٧ هـ (١٤٠٩ - ١٤١٤ م) وقصراً فى شيراز ٨١٤ - ٨١٥ هـ (١٤١١ - ١٤١٢ م)، وفى سنة ٨٢١ هـ (١٤١٨ م) شيد شاه رخ قصر سراى فى شرق مشهد، وقصراً فى وسط الحدائق الأربع تعنى (حديقة كبيرة) وأقام ميرعلى شير جوسق «نمكدان»^(١٦) فى هراة وشيد السلطان حسين ميرزا بايقرا

(١٤) أحمد توفيق الزيات، المرجع السابق، لوحة ٢٠.

(١٥) لوحة (٦٤) لم يسبق نشرها.

(16) O.Kane, (B.); Timurid Architecture in KHurasan. Mazada Publishers. 1978. pp. 11-12.

بيوتاً كثيرة وقصوراً أنيقة. وسلك الأمراء والقواد مسلكه في التشييد وذاع صيت المعمارى (نظام الدين عليشير) (١٧). حينذاك ولم يتبق من هذه القصور سوى بوابة قصر «آك سراى» التى يبلغ ارتفاع عقد المدخل فيها حوالى ٥٠ متراً (١٨)، كما تبقى جوسق نمكدان كنموذج للجواسق فى القرن ١٥ م فى خراسان، وجوسق أفوشتا (Aufshta) (١٩)، كما تبقى من العصر الصفوى قصر چهل ستون، وعلى قابو، وبقايا قصرين فى أشرف، وجزء من قصر للشاه عباس الثانى فى أصفهان (٢٠). ويتضح من هذه النماذج المتبقية أن الشكل المعمارى للقصور والجواسق كان مربعاً أو مثنياً أو متعدد الأضلاع، فجوسق أفوشتا (القرن ١٥ م) مربع، كما كان قصر هشت بهشت الذى شيده أوزون حسن ٨٥٣-٨٨٣ هـ (١٤٤٩-١٤٧٨ م) فى تبريز مثنياً (٢١). كذلك فإن جوسق نمكدان متعدد الأضلاع (٢٢)، هذا فيما يخص قصور العصر التيمورى. أما فى العصر الصفوى فقد كان الشكل المثنى هو الشائع فى تخطيط القصور، فقصر هشت بهشت فى أصفهان ١٠٨١ هـ (١٦٧٠ م) مثنى، كذلك فإن جوسق «بیرام آباد فى کرمان» مثنى الشكل، واتخذ مبنى «امارة بهشت» شكلاً متعدد الأضلاع (٢٣). هذا من حيث التخطيط، أما من حيث عدد الطوابق، فقد وجدت مبان تتكون من

(١٧) البديسى (شرف خان)، المرجع السابق، ص ١٢٣.

(18) Grube, (E.); The World of Islam. London. 1966. pl. 131.

(19) O'Kane, (B.); Op. cit. p. 12.

(20) Pope, (A.U.); Islamic Architecture. pp. 1191.-92.

(21) O'Kane, (B.); Op. cit. p. 12.

(٢٢) نمك تعنى فى الفارسية ملح نمكدان تعنى الملحّة وسمى بذلك لأنه كان يشبه فى شكله الملحّة المتعددة الأضلاع.

(23) Pope, (A.U.); Op. cit. pp. 1196-98.

أربعة طوابق فى العصرين التيمورى والصفوى، فوجدت فى العصر التيمورى فى المباني التى فى قلعة جوك سراى بمدينة سمرقند، وقصر على قابو ١٠٠٦ هـ (١٥٩٨ م) - كون أيضاً من أربعة طوابق (٢٤).

وكما سبق أن ذكرنا فإن رسوم القصور والجواسق فى العصرين التيمورى والصفوى قد اتخذت فى الغالب الشكل السداسى، كما كانت تتكون فى معظم الأحيان من قاعة مرتفعة بارتفاع الطابقين من حولها أو من ثلاثة طوابق كما فى رسم قصر شيرين. ومن ذلك يمكن اعتبار هذه الأشكال المعمارية لمباني القصور والجواسق من الخصائص التصويرية التى امتازت بها رسوم العمائر فى تلك الفترة، ولكنها ليست معبرة عما كانت عليه هذه العمائر من حيث التخطيط وعدد الطوابق إلا فى بعض التصاوير، حيث ظهر نموذج لشكل القصر المثلث فى صورة من مخطوط ديوان حافظ (ق ٩ هـ - ١٥ م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (٢ - أدب فارسى خليل أغا ورقة ٢٠ ظهر) وتمثل «مجلس طرب فى فناء قصر» (٢٥). وقد أرجع وينر (Winer) تلك المباني التى وجدت فى التصاوير فى شكلها وزخارفها النباتية الدقيقة إلى طراز المباني الحقيقية فى منطقة تركستان (٢٦). ولا يعنى ذلك أن التصميم السداسى لم يكن موجوداً فى العمائر الإيرانية على إطلاقها فكانت بعض الخانات المشيدة على نمط المدارس من صحن محاط بالوحدات الأخرى يتخذ أحياناً الشكل السداسى (٢٧).

(24) Pope, (A.U.), Ibid. p: 1194.

(٢٥) لوحة (٤٧) لم يسبق نشرها.

(26) Briggs, (A.), Op. cit. p. 22.

(٢٧) كونل (أرنست)، الفن الإسلامى، ترجمة: د. أحمد موسى، بيروت، ١٩٦٦، ص ١٤٣.

بـ القاعات (الإيوانات) :

وكان المصور الإيراني أكثر صدقاً وواقعية فى نقل أشكال القاعات «الأيوانات»^(٢٨)، وقد ظهر فى التصاوير نوعان من القاعات : تلك التى تتقدم البناء وتفتح على فناء القصر (التالار) والمحتمل أنها كانت تمثل المقعد الصيفى، والآخر تلك القاعات التى تتوسط القصر، وتمثل قاعة العرش وصالة الاستقبال، وكانت فى الحالتين مرتفعة بارتفاع طابقين ومعقودة بعقد مدبب أو ثلاثى الفصوص (مدائنى)^(٢٩) أو نصف طائرى أو مفصص بكامل اتساع القاعة ويحيط بالعقد اطار مستطيل من بلاطات خزفية ذات زخارف نباتية وهندسية دقيقة، وأحياناً ما يضم زخارف كتابية، كما تضم حشوة أعلى العقد كتابات تشير إلى الحاكم أو الأمير وتتصدر القاعة حنية العرش المحاطة من الجانبين

(٢٨) ايوان من الفارسية ايوان، ويقول سالمان أنها مشتقة من البهلوية، «بان» وتعنى بيت والكلمة تعنى فى الفارسية قاعة الاستقبال عند ملوك الساسانيين، وهى عبارة عن بهو كبير مربع تحيط به الجدران من ثلاثة جهات أما الرابعة ففتوحة (ايوار ك). دائرة المعارف الإسلامية، م ٥، ص ٤٢٨ - ٤٢٩).

(٢٩) العقد المدائنى ظهر فى إيران منذ القرن ١١ هـ، فظهر فى المسجد الجامع فى يزد ٤٢٩ هـ (١٠٢٧ م) والمسجد الجامع فى أردستان ٤٤٧ - ٤٥٠ هـ (١٠٥٥ - ١٠٥٨ م) وفى المسجد الجامع فى أصفهان ٤٨١ هـ (١٠٨٨ م) وانتقل من إيران إلى مصر فى العصر الفاطمى وظهر فى مداخل العمائر المملوكية والعثمانية، كما استمر فى إيران فى العصرين التيمورى والصفوى.
للمزيد أنظر:

Creswell. (K.A.G.): The Muslim Architecture of Egypt Ikhshids and Fatimids. Vol. 11. Oxford. Meml. pp. 252-255.

Pope. (A.U.). Note of the Asiatic Character of the North Dome of the Masjid Gami of ISFAHAN. Studies in Islamic Art. Cairo. 1965. pp. 180-181. fig. 1.

بطاقات مستطيلة أو معقودة مزخرفة (خورنقات) (٣٠) لوضع الأواني الخزفية والمعدنية الرقيقة الصنع والدقيقة الزخارف. أما عن أسلوب تغطية هذه القاعات، فكانت تغطي جميعها بقبة كبيرة ذات قطاع مدبب أو بصلية الشكل، وأحياناً ما كانت تفتح في وسطها فتحة تمتد على نهاياتها أعمدة تحمل قبة صغيرة قطاعها مدبب أو بصلية الشكل على رقبة مرتفعة تفتح فيها عدد من النوافذ (الطاقات النافذة) مستطيلة أو معقودة. وترتفع القاعة بارتفاع طابقين حيث تظهر إلى جانبها بقية أقسام البناء، ويبدو أن الطابق الأول كان يخصص للرجال، بينما يمثل الطابق الثانى جناحاً للحريم فغالباً ما ظهرت النسوة فى نوافذ وشرفات هذا الطابق يراقبن ما يحدث فى القاعة من مجالس طرب ومرح. هذا هو الشكل العام للقاعات (الأيوانات) كما ظهرت فى التصاوير وكما كانت فى الواقع. فقد ذكر الرحالة جلافيو (Glavijo) (٣١)، أن القصر (آك سراى) يشتمل على ممرات طويلة تؤدي إلى قاعات كبيرة مقببة للاستقبال تنتهى إلى فناء واسع به برك للمياه ونافورات ومباني عالية على كل جانب للقاعة (٣٢). كما كانت القصور الصفوية تشتمل على تلك القاعة، إذ كان قوامها قاعة كبيرة عظيمة الارتفاع تحيط بها قاعات صغيرة للسكنى فى طابقين (٣٣)، وقد ظهرت هذه القاعات فى

(٣٠) الخورنق، فتحة صغيرة مزخرفة توضع بها أواني خزفية للزينة.

(حسن عبد الوهاب، المصطلحات الفنية للعمارة الإسلامية، مجلة المجلة، العدد السابع والعشرون، القاهرة، مارس، ١٩٥٩، ص ٤١).

(٣١) كان جلافيو (Glavijo) مبعوثاً من الملك هنرى الثالث ملك أسبانيا إلى تيمور وزار إيران من ١٤٠٣ إلى ١٤٠٥ م.

(32) Grube, (E.), Op. cit. p. 132.

(٣٣) د. زكى محمد حسن، فنون الإسلام، ص ١٢٧.

جميع القصور الصفوية التي تبقت مثل «جهل ستون» (٣٤)، على قابو (٣٥)، قصر أشرف، وهشت بهشت (٣٦). وتعتبر القاعات المتسعة المرتفعة من التقاليد التي اتبعتها الإيرانيون منذ العصر الأخميني مثل قاعات قصر برسيبوليس وقاعات قصور سوسة (٣٧).

وقد ظهرت نماذج هذه القاعات في العديد من تصاوير الطرب في العصرين التيموري والصفوي ومنها تصويرة من مخطوط يضم مجموعة من دواوين الشعراء ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) محفوظ في المكتبة الأهلية في باريس (رقم ٩٩٣ تركي) وتمثل «السلطان حسين ميرزا بايقرا في مجلس طرب» (٣٨)، وترتفع القاعة بارتفاع الطابقين اللذين على جانبيها، ومعقودة بعقد ثلاثي الفصوص بكامل اتساعها (٣٩)، وتغطيها

(٣٤) جهل ستون تعني «أربعين عموداً» والقصر يشتمل فقط على عشرين عموداً، ويعتقد الأوروبيون أن الاسم يرجع إلى انعكاس شكل هذه الأعمدة في البركة مكوناً أربعين عموداً ولكن العدد أربعين عدو اعتباري لدى الفرس فيوجد قصر جهل تحترق أي أربعين بنتاً أو أختاً، ويوجد قصر جهل ستون في سمرقند أيضاً.

Pope, (A.U.), Asurvey. Vol. II, p. 1192).

(٣٥) على قابو: تعني البوابة العالية، وهذه التسمية ترتبط ببعض الاعتقاد لدى القدماء من أن الملك ظل الله في الأرض والدخول إليه كالدخل إلى السماء.

(Pope, (A.U.), Idid. p. 1194)، وأعتقد أن تسمية القصر بذلك كان محاولة لمضاهاة العثمانيين الذين كانوا في صراع مستمر مع الصفويين ومحاولة كل منهم تزعم العالم الإسلامي وفرض مذهبه. فقد كان لدى العثمانيين الباب العالي يسمى الفرس على قابو.

(٣٦) هشت بهشت تعني «الجنات الثماني» وقد بنى «أوزون حسن» في القرن ١٥ م قصراً في تبريز أطلق عليه هشت بهشت أيضاً وذلك لتخطيطه على شكل مثنى يعطى كل ضلع منه منظراً مختلفاً للحديقة.

(٣٧) د. أحمد فخري: دراسات في تاريخ الشرق القديم، (مصر والعراق — سوريا — اليمن — إيران) الطبعة الرابعة، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢٣٤.

(38) Blochet, (E.), Les Enluminures. pl. XX IVB.

(٣٩) شكل (٢٥).

قبة، ونلاحظ أن الطابق الثانى مخصص للنسوة اللائى وقفن فى النوافذ يشاهدن الحفل. ويظهر نموذج للقاعات المعقودة بالعقد الثلاثى الفصوص فى صورة فردية كانت ضمن مجموعة شريف باشا صبرى بالقاهرة، وعرضت سنة ١٩٦٧ فى متحف فيكتوريا وألبرت فى لندن برقم (٣٠)، من عمل أحد تلاميذ مدرسة بهزاد فى هراة سنة ٩٠٢ هـ (١٤٩٦ م) وتمثل «سليمان ومارد من الجن»^(٤٠)، من عمل أستاذ ترماز ويظهر فيها المقعد الصيفى المطل على الحديقة، ويفتح على فناء القصر بعقد ثلاثى الفصوص يحيط به اطار مستطيل من البلاطات المزخرفة بثناء يتوسطها شريط كتابى، كما تملأ كوشة العقد والأفرز أعلاها زخارف منفذة بدقة. ويظهر التشابه الشديد بين رسم القاعة فى هذه الصورة وتصورة تنسب إلى بهزاد من مخطوط بستان سعدى ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) فى دار الكتب المصرية بالقاهرة وتمثل «فقهاء يتحدثون فى قاعة مسجد» وعليها تاريخ ٨٩٤ هـ (١٤٨٩ م)^(٤١). وظهر نفس الشكل للقاعة داخل القصر فى صورة من مخطوط خمسة نظامى هراة شوال ٩١٧ هـ (ديسمبر ١٥١١ م) كانت فى مجموعة شريف صبرى بالقاهرة وتمثل «مجلس طرب داخل قصر» من عمل المصور «بهرام قللى»^(٤٢) وتتفق مع السابقتين فى الارتفاع بارتفاع الطابقين من حولها، ولكنها فى هذه الصورة معقودة بعقد مفصص^(٤٣)، وفى صورة من مخطوط الكواكب السبعة السيارة

(40) Robinson, (B.W.), Op cit. pp. 170-171. p1. 18.

— د. محمد مصطفى، المرجع السابق، لوحة ٧.

(٤١) د. محمد مصطفى، نفس المرجع، لوحة ٥.

(٤٢) د. محمد مصطفى، المرجع السابق، لوحة ٨.

(٤٣) شكل (٢٦).

ميرعلى شير ٩٣٣ هـ (١٥٢٦ م) والمحفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (٣١٦ تركى) وتمثل «بهرام جور مع الأميرة الهندية فى الجوسق الأسود»^(٤٤)، والقاعة هنا معقودة بعقد ثلاثى الفصوص محاط بإطار من البلاطات المزخرفة بزخارف نباتية دقيقة، ويغضى الجزء الأوسط من القاعة قبة قطاعها مدبب وتظهر هنا أيضاً النساء فى الطابق الثانى من الأجنحة الجانبية.

وقد أصبح العقد المدبب أكثر ظهوراً فى تصاوير العصر الصفوى مثال ذلك تصويرة من مخطوط ديوان حافظ ٩٣٤ هـ (١٥٢٧ م) محفوظ فى جامعة هارفارد، وتمثل «الاحتفال بالعيد من عمل سلطان محمد»^(٤٥)، حيث تظهر القاعة معقودة بعقد مدبب وترتفع بارتفاع طابقين، وفى تصويرة من خمسة نظامى ٩٤٦ — ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ — ١٥٤٣ م) فى المتحف البريطانى بلندن من عمل أقاميرك وتمثل «خسرو على عرشه»^(٤٦). حيث تظهر القاعة معقودة بعقد مدبب، وتغضى الجزء الأوسط منها قبة قطاعها مدبب محمولة على أربعة أعمدة مرتفعة، وفى تصويرة من نفس المخطوط من عمل ميرزا على وتمثل «برباد يعزف الموسيقى لخسرو»^(٤٧)، وتظهر فيها القاعة المعقودة بعقد مدبب بكامل اتساعها، ويلاحظ هنا أن كوشة العقد تملأها زخارف نباتية وشكل التين فى كل جانب يشبه رسوم التين على البورسيلن الصينى الذى قلده خزافى إيران فى القرنين ١٦، ١٧ م، ويظهر نفس الشكل فى تصويرة من مخطوط «الكواكب السبعة السيارة» ٩٦٠ هـ

(44) Blochet, (E.), Op. cit. pl. I.

(45) Welch, (S.C.), Persian Painting. pl. 17.

(46) Binyon, (L.), The Poems of Nizami. pl. IX.

(47) Welch, (S.C.), Op. cit. pls. 26-27-

(١٥٥٣م) والمحفوظ فى المكتبة البودلية فى اكسفورد وتمثل «بهرام جورو أميرة خوارزم فى الجوسق الأزرق»^(٤٨)، فالقاعة معقودة بعقد مدبب داخل إطار مستطيل من بلاطات خزفية مزخرفة بزخارف نباتية وكذلك كوشة العقد من زخارف نباتية ويعلو العقد مستطيل بداخله نص كتابى يقرأ «برسم كتابخانه سلطان زمان أبوالفتح محمد بهادرخان خلد الله تعالى ملكه وسلطته ٩٦٠هـ»^(٤٩). ويغضى القاعة قبة قطاعها مدبب. كما استخدمت العقود المفصصة فى تصاوير العصر الصفوى، مثال ذلك مجموعة من التصاوير من مخطوط خمسة نظامى ٩٨٣ - ٩٨٧ هـ (١٥٧٥ - ١٥٧٩م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (رقم ١٤٢ - أدب فارسى) وتمثل «بهرام جور مع زوجاته فى مجالس طرب»^(٥٠)، وتظهر القاعات فى هذه التصاوير مغطاة بقباب بصلية الشكل وذات زخارف هندسية ونباتية.

ويتضح من خلال هذا العرض لأشكال العقود ونظام التغطية أن أكثر أشكال العقود ظهوراً فى تصاوير العصر التيمورى، العقد الثلاثى المفصوص (المدائنى) والذى أستمز ظهوره فى التصاوير التى ترجع إلى بداية العصر الصفوى، حيث أخذ العقد المدبب يصبح أكثر ظهوراً، وإلى جانب هذين النوعين، فقد ظهر العقد المتعدد الفصوص فى تصاوير العصرين، كما ظهر العقد نصف الدائرى فى نماذج قليلة من

(48) Robinson, (B.W.), A Descriptive, p. 130. pl. XXII.

(٤٩) تشبه هذه الكتابات تلك الكتابات التى كانت تغطى عمائر آل جلائر والتيموريين والشيبانيين والتى ظهرت فى التصاوير مثال ذلك تصاوير الشاهنامة (١٤٣٠م) فى متحف قصر جلستان بطهران، وتصاوير بهزاد فى مخطوط بستان سعدى المحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة.

(٥٠) لوحات (من ٤٩ إلى ٥٦) لم يسبق نشرها.

تصاوير العصرين التيمورى والصفوى ومثال ذلك تصويرة من مخطوط يوسف وزليخا (أواخر القرن ١٥م) محفوظ في دار الكتب المصرية (٤٦ - م أدب فارسى)، ورقة ١٥٣ وجه وتمثل «زواج يوسف من زليخا»^(٥١). كما يتضح أن أكثر أشكال التغطية ظهوراً القباب المتعددة الأوجه ذات القطاع المدبب والقباب البصلية الشكل كما ظهر فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ١٠٥٦ هـ (١٦٤٦م) محفوظ فى المكتبة البودلية فى اكسفورد وتمثل «بهرام جور والأميرة الهندية فى الجوسق الأسود»^(٥٢)، إلى جانب القبة البصلية برج مستطيل يشبه تلك الأبراج التى ظهرت فى بعض العمائر العثمانية^(٥٣).

(ج) الزخارف:

أما عن الزخارف التى تغطى جدران القاعات وكوشات وأطر العقود فهى ممثلة لما كانت عليه زخارف العمائر فى تلك الفترات فقد أنشأ تيمور فى سمرقند مبان مغطاة من الداخل والخارج بالبلاطات الخزفية تشبه تلك التى ظهرت فى المنمنمات، كما أنها تشبه زخارف جامع گوهرشاد فى مشهد ٨٢١ هـ (١٤١٨م) والجامع الأزرق فى تبريز ٨٧٠ هـ (١٤٦٥م)^(٥٤)، وتعتبر هذه الطريقة فى تزيين الجدران من التقاليد الفنية الفارسية المتناهية فى القدم، فقد كانت جدران قصر

(٥١) لوحة (٤٤) لم يسبق نشرها.

(52) Robinson, (B.W.), Op. cit. pl. XXVIII.

(٥٣) وقد ظهرت هذه الأبراج فى العمارة السلجوقية فى آسيا الصغرى حيث تحيط بالقبة المركزية دعائم رأسية تعلوها قباب صغيرة، وقد ظهر هذا التقليد فى مصر فى العصر العثمانى فى بعض المباني الدينية مثل جامع سنان باشا فى بولاق ٩٧٩ هـ (١٥٧١م) وجامع محمد بك أبو الذهب فى الأزهر ١١٨٨ هـ (١٧٧٤م) وجامع محمد على بالقلعة، ويطلق عليها «أبراج القباب».

أنظر وثيقة محمد بك أبو الذهب (٩٠٠ أوقاف).

(54) Briggs, (A.), Op. cit. p. 22.

الملك الفارسي دارا (٥٢١ - ٤٨٦ ق.م) مزينة بالآجر المصقول^(٥٥). وقد انتقل هذا الأسلوب في تغطية الجدران من إيران إلى الأناضول في القرن ١٣م، وكذلك إلى مصرفى العصر المملوكى حيث أحضر الأمير المملوكى قوصون الساقى ٧٣٠هـ (١٣٣٠م) معمارياً من تبريز فزين جامعة بالقاشانى على الطريقة الفارسية^(٥٦). ومن الملاحظ أن رسوم بعض الملائكة المجنحة قد ظهرت فى كوشات العقود منذ أوائل القرن ١٥م^(٥٧)، مثال ذلك تصويرة من مخطوط الصور السبع (منتصف القرن ١٥م) وتمثل «بهرام جور والأميرة الهندية فى الجوسق الأسود» محفوظة فى متحف المتروبوليتان بنيويورك^(٥٨)، وفى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (نهاية القرن ١٥م) وتمثل «خسرو أمام قصر شيرين»^(٥٩)، وفى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٩٤٦ - ٩٤٩هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣م) المحفوظ فى المتحف البريطانى وتمثل «خسرو على عرشه من عمل أقاميرك»^(٦٠)، كما ظهر هذا الشكل فى تصويرة من الشاهنامه محفوظة فى متحف طوبقبا بوسراى فى استانبول وتمثل «مجلس طرب»^(٦١). وقد تكون هذه الرسوم ذات صلة برسوم الملائكة فى أقواس النصر الرومانية والبيزنطية فمن المعروف أن كثيراً من عناصر الفن

(55) Arseven, (G.E.), Les Arts Decoratifs Tures. Istanbul. 1952. p. 144.

(56) Wiet, (G.); Les Mosques du Caire. Paris. 1933. p. 299.

أنظر: ربيع حامد خليفة، البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية (مخطوط رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ١٩٧٧)، ص ٤٨-٦٣.

(٥٧) شكل (٢٧).

(58) Grube, (E.), Muslim Miniature Painting. pl. 42.

(59) Robinson, (B.W.), and Others, Op. cit. pl. 20.

(60) Pope, (A.U.), Asurvey. vol. V. pl. 896.

(٦١) لوحة (٢١).

الرومانى والبيزنطى قد انتقلت إلى الفن الإيرانى فى العصر الساسانى ، فقد أعار الأمبراطور البيزنطى جستنيان (Gestenian) بعض العمال إلى الملك الساسانى كسرى الأول ، وقام مهندس معمارى من بيزنطة بإنشاء جسر «شستر» فى عهد سابور الأول ، إذ كان البيزنطيون أكثر تقدماً فى فنون البناء عن الفرس فاستعانوا بهم (٦٢) ، كما أن الفن والأدب فى إيران فى العصرين التيمورى والصفوى قد إستعادا الكثير من العناصر الفنية والأدبية الساسانية ، فقد استعاد نظامى فى أشعاره بعض الأفكار الساسانية ، ومن الملاحظ أيضاً أن الفنان كان أميناً فى نقل رسوم الملائكة كما كانت عليه فى الفن الساسانى تحمل صينية كما فى التصاوير السابقة أو ممسكة بوشاح . لذا يمكن اعتبار هذه الطريقة فى زخرفة كوشات عقود السقائف والجواسق إحدى التأثيرات الرومانية التى انحدرت إلى الفن الساسانى وأحيائها المصور فى العصرين التيمورى والصفوى ، كما أحيى التقليد الساسانى للقصور فى بناء قصر جهل ستون .

(و) حنايا العرش والخورنقات :

وما يرتبط بالسقائف والقاعات حنايا العرش ، والتى كانت عبارة عن حنايا عميقة معقودة تتصدر السقيفة أو القاعة وتغطى بنصف قبة (طاقية) حيث تفتح ظلة فى كل جانب من جوانبها الثلاثة أبواب تؤدى إلى الأجنحة الجانبية ، وهى بذلك ممثلة لما كان فى الواقع إذ كانت حنية العرش فى قصر جهل ستون تتوسط الحائط الخلفى للسقيفة ومغطاة بطاقيّة (نصف قبة) من مرايا زجاجية وخلف العرش ثلاثة أبواب تؤدى إلى قاعة الاستقبال الرئيسية (٦٣) . ويمكن أن نرى نموذجاً

(٦٢) د. محمد عبد القادر محمد ، إيران منذ فجر التاريخ حتى الفتح الإسلامى ، فصل مترجم من كتاب تراث فارسى ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ٢٤٢-٢٤٣ .

(63) Pope, (A.U.), Islamic Architecture (Asurvey, Vol. 11 p. 1192.

لهذه الحنايا فى تصويره من مخطوط مجهول العنوان مؤرخ فى ١٠٢٦ هـ (١٦١٧ م)، ومحفوظ فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٣٧٤٨) وتمثل «مجلس طرب داخل قصر» (٦٤). وتظهر فيها الحنية المعقودة بعقد مديب ومغطاة بطاقة قطاعها مديب أيضاً، كما يظهر الباب فى خلفية الحنية. وتعتبر الطاقات المستطيلة أو المعقودة المصمتة (الخورنقات) والتي تستخدم فى وضع قنينات العطور وأوانى الزهور وغيرها من الأوانى المعدنية والحرفية، من العناصر المعمارية التى ظهرت فى القاعات فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى، ومن أمثلتها تصويره من مخطوط ديوان حافظ (أواخر القرن ١٥ م) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (٣٥ - م. أدب فارسى) ورقة ١ ظهر وتمثل «مجلس شراب»، كما يوجد مثال للخورنق فى تصويره من مخطوط خمسة نظامى ٩٤٦ - ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣ م) محفوظ فى المتحف البريطانى فى لندن وتمثل «برباد يعزف لخسرو» (٦٥).

(هـ) المداخل والأبواب:

وما أظهرته رسوم الطرب فى القصور أشكال المداخل والأبواب المقامة عليها، وتظهر كتلة المدخل عبارة عن عقد مرتفع داخل إطار مستطيل من بلاطات خزفية مزخرفة بالزخارف النباتية والهندسية الدقيقة والتى يمكن أن تكون مطابقة للواقع، فقد ذكر الرحالة جلافيو (Glavijo) الذى رأى قصر شهر سابرز قبل إتمامه. أن أهم ما يميزه السطح المصقول من الطوب المطفى والرخام والفسيفساء الحرفية (٦٦). كما أن كتلة المدخل المزخرفة بزخارف نباتية فى كوشة

(٦٤) لوحة (٦٠) لم يسبق نشرها.

(٦٥) لوحة (٤٥)

العقد ومحاطة بزخارف كتابية وجدت في المباني التي تبقت من
العصرين التيمورى والصفوى وبنفس الشكل مثال ذلك واجهة مسجد
گوهرشاد ٨٢١ هـ (١٤١٨ م) وواجهة مدرسة ألغ بك (١٤٤٧ -
١٤٤٩ م) في سمرقند، كما كانت جميع مدارس سمرقند وبخارى ذات
واجهات مرتفعة مثل مدرسة شيردار في سمرقند (١٦٠٨ - ١٦٤٠ م)
ومدرسة تالاكارى في سمرقند من نفس الفترة، كذلك مدخل المسجد
الجامع في أصفهان (٦٧). ويعتبر هذا الشكل المعماري للمداخل من
التقاليد الإيرانية القديمة كما في مدخل طاق كسرى وتال داس من
العصر الساساني. وقد يلي الباب سقيفة (دركاه) تغطي بسقف
مسطح تتوسطه فتحة مستطيلة قد ترتفع قليلاً وتغطي بشكل مسطح،
ويظهر نموذج لتلك المداخل والذي يعتبر مدخلاً تذكاريًا في تصويره من
مخطوط بستان سعدى ٨٩٣ - ٨٩٤ هـ (١٤٨٨ - ١٤٨٩ م) في دار
الكتب المصرية وتمثل «السلطان حسين ميرزا في مجلس سمر
بقصره»، من عمل بهزاد وقد تغطي الدركاة قبة بصلية، ويظهر ذلك في
تصويرتين محفوظتين في متحف كلية الآثار جامعة القاهرة وتمثلان
حفلى طرب داخل قصر (أرقام ١٩٤٩، ١٩٥٠) (٦٨).

وقد وردت على الأبواب بالاضافة إلى النصوص الكتابية التي
كانت تحيط بإطار كتلة المدخل، بعض العبارات الدعائية مثل «مفتاح
الأبواب» التي وردت في تصويره من ألبوم «مربعة» ترجع إلى نهاية
القرن ١٤ م محفوظ في برلين، وتمثل «معركة أمام باب مدينة» (٦٩)،

• (67) Diez, (E.); Die Kunst der Islamischen Volker. Berlin. 1915. pl. 102. abb. 131-135.136.

(٦٨) لوحات (٦١، ٦٢) لم يسبق نشرها.

(69) Ipsiroglu, (M.S.); Das Bild in Islam. Wien. 1971. taf. 54.

ووردت عبارة «يا مفتح الأبواب». أعلى الأبواب طوال القرن ١٥ م وأوائل القرن ١٦ م ويظهر ذلك فى تصويرة من مخطوط يضم مجموعة من دواوين الشعر ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس «رقم ٩٩٣» وتمثل «السلطان حسين ميرزا فى مجلس طرب». وفى تصويرة أخرى من نفس المخطوط تمثل «السلطان حسين فى مجلس طرب فى قاعة القصر»، وفى تصويرة من مخطوط «منطق الطير» ٩٣٤ هـ (١٥٢٧ م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (رقم ٣١٦) وتمثل «شيخ سنان فى مجلس للصوفية» (٧٠)، ووردت نفس العبارة أعلى مدخل معبود لمقبرة فى تصويرة فردية من عمل بهزاد (بداية القرن ١٦ م) محفوظة فى مجموعة جولوبو فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن (٧١). ومن العبارات التى ظهرت أعلى الأبواب «الحمد لله على نعمائه» فى تصويرة من مخطوط بستان سعدى ٨٩٣ — ٨٩٤ هـ (١٤٨٨ — ١٤٨٩ م) تمثل «السلطان حسين ميرزا فى مجلس طرب»، إلا أن أكثر العبارات ظهوراً أعلى الأبواب عبارة «الله ولا سواه» التى سادت فى النصف الثانى من القرن ١٦ م، مثال ذلك تصويرة من مخطوط بستان سعدى ٩٦٣ هـ (١٥٥٥ م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس رقم ١١٨٧ فارسى)، وتمثل «السلطان الشيبانى نوروز أحمد بهادرخان فى مجلس بقصره» (٧٢). وما يجدر ذكره أن هذه العبارة قد وردت على أبواب بعض المباني الدينية العثمانية مثل باب الجامع الأخضر Yéhil فى بروسة ٨٢٧ هـ (١٤٢٣ م)، كما وردت

(70) Blochet, (E.); Les Enluminures. pl. XLIVB-XLVIII.

(71) Coomaraswamy, (A.K.); Op. cit. pl. XVI. 29.

(72) Blochet, (E.); Op. cit. pl. LVII.

عبارة «مفتح الأبواب» على باب من الخشب المحفور من عمل «على بن صفى البسائي» مؤرخ في ٩١٥ هـ (١٥٠٩ م) ومحفوظ في المتحف الوطني في طهران.

٠ (و) الأسوار:

يعتبر السور أحد الملامح المميزة للعمائر الإيرانية وبصفة خاصة القصور إذ كان يتقدمها فناء متسع يحده سور من جهاته الثلاث حيث تفتح عليه السقيفة «التالار» وقد كان السور في أواخر القرن ١٤ م مجرد شكل معماري يخلو من أي ميل زخرفي وفي أحسن الحالات كانت تتوجه بعض الشرافات المدببة، ومثال ذلك تصاوير مخطوط خواجه كرماني ٧٩٩ هـ (١٣٩٦ م) المحفوظ في المتحف البريطاني في لندن (رقم ١٨١١٣) وقد أضفى على السور طابعاً زخرفياً إلى جانب وظيفته المعمارية منذ بداية القرن ١٥ م إذ أدخلت وحدات رأسية بين الوحدات الممتدة أفقياً، وينتهي هذا الجزء الرأسي بحلية معمارية على شكل هندسي، مثال ذلك ما نجده في تصويرة من مخطوط كليله ودمنة ٨٢٣ - ٨٢٩ هـ (١٤٢٠ - ١٤٢٥ م) المحفوظ في متحف قصر جلستان بطهران، وتمثل تقديم مخطوط لأمير شاب (٧٣)، أو حلية على شكل بصلي كما في تصويرة من شاهنامه بايسنقر ٨٣٤ (١٤٣٠ م) في متحف قصر جلستان بطهران وتمثل جلنار تنظر إلى أردشير من نافذة قصر أردوان (٧٤).

وقد تميزت مدرسة بخارى في النصف الأول من القرن ١٦ م بشكل خاص من الأسوار المرتفعة المغطاة ببلاطات القاشاني والتي تنتهي من أعلى بشرافات ويتوسط السور باب أكثر ارتفاعاً منه، ويظهر

(73) Gray, (B.), Persian Miniatures. pl. 11.

(74) Gray, (B.), Iran. Persian Painting pl. 8.

نموذج لهذا السور فى تصويره من مخطوط خمسة نظامى ٩٢٨ هـ (١٥٢٢ م) فى مجموعة متحف الفرير جلاى فى واشنطن وتمثل «فريدون سلطان بخارى مع زوجته» (٧٥)، ويبدو أنها كانت من قبل فى مجموعة فيكتور جولوبو فى باريس كما أشار «شولتز» (Schulz) وذكر أنها تمثل «زواج مهر من الأميرة نواهيد» (٧٦)، كما يظهر نفس النموذج للأسوار فى تصويره من مخطوط خمسة جامى بخارى حوالى ٩٤٧ هـ (١٥٤٠ م) من عمل قاسم على وتمثل «منظراً فى فناء قصر» (٧٧). ونظراً للتقارب الكبير فى رسم السور والباب الذى يتوسطه بين هذه التصويرة والسابقة فانه يمكن نسبة الأولى أيضاً إلى قاسم على أو مدرسة بهزاد عموماً وإذا كان هذا الشكل قد ظهر فى بخارى فى النصف الأول من القرن ١٦ م فقد انتقل إلى شيراز فى النصف الثانى من القرن ١٦ م، كما يظهر ذلك فى تصويره من الشاهنامه شيراز ٩٦٧ هـ (١٥٦٠ م) فى مكتبة المكتب الهندى بلندن، وتمثل «بهرام جور فى مجلس طرب مع شنگل ملك الهند» (٧٨).

وقد انفردت مدرسة تبريز فى النصف الأول من القرن ١٦ م بشكل معين من الأسوار تجسد بصورة واضحة فى أعمال المصور سلطان محمد ويعتبر من خصائص أسلوبه، إذ أن الأسوار خرجت عن الشكل التقليدى المستقيم وأصبحت تأخذ أشكالاً هندسية مختلفة، وفى تصويره من مخطوط ديوان حافظ ٩٣٤ هـ (١٥٢٧ م) فى متحف فوج للفن فى جامعة هارفارد وتمثل «الاحتفال بالعيد فى حفل طرب» يتخذ السور

(75) Robinson, (B.W.), Drawings of the Masters pl. 89.

(76) Schulz, (ph. W.), Die Persisch, Taf. 80.

(77) Grey, (B.), Fersian Miniatures. pl. 25.

(78) Bobinson, (B.W.), Persian Miniature Painting pl. 49.

شكلاً بيضاوياً، وينخفض عما كان عليه من قبل وينتهى من أعلى بأشكال أنصاف دوائر متتالية. ويتخذ السور في تصويره أخرى لنفس المصور من نفس المخطوط وتمثل «حفل طرب وشراب» (٧٩) شكلاً من ثلاثة أضلاع (نصف مسدس أو جزء من مثنى). وما تجدر الإشارة إليه أن مثل هذا السور الذى يتخذ شكلاً هندسياً قد ظهر فى تصويره من ديوان حافظ (أوائل القرن ١٦م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (٢- أدب فارسى خليل أغا) ورقة ٢٠ ظهر وتمثل «حفل طرب فى فناء قصر» (٨٠)، والحقيقة أن هناك الكثير من تصاوير هذا المخطوط تتشابه مع تصاوير سلطان محمد مما يدعو إلى ترجيح أن تكون هذه التصويرة بهذا الشكل من الأسوار من عمل سلطان محمد أيضاً. وفى التصاوير التى ترجع إلى النصف الثانى من القرن ١٦م صارت الأسوار منخفضة مسطحة القمة بينما أحتفظ الباب بارتفاعه كما كان، ويظهر ذلك فى تصويره من الشاهنامه الخاصة بالشاه عباس ٩٩٩- ١٠٠٩هـ (١٥٩٠- ١٦٠٠م) فى مكتبة شيستريتي فى دبلن وتمثل «فريدون وأبنائه الثلاثة وزوجاتهم» (٨١)، كما يتضح فى تصويره محفوظة فى متحف طوبقا بوسراى وتمثل «مجلس طرب فى جوسق الحديقة». وقد ذكر أن الأسوار كانت تحدها أبراج فى الأركان كما فى بستان الشاه عباس فى هزار جريب، كما كانت أبراج الحمام من مستلزمات العمائر (٨٢)، فقد ذكر بايتسيت أنه فى أصفهان فى عام ١٠٨٨هـ ١٦٧٧م مايزيد على ثلاثة آلاف من أبراج الحمام (٨٣).

(79) Welch, (s.C.), Persian Painting. pls. 17-18.

(٨٠) لوحة (٤٧) لم يسبق نشرها.

(81) Robinson, (B.W.); Op. cit. p1. 29.

(82) Pope, (A.U.); An Introbucon. p. 206.

(٨٣) ساكفيل (وست) الحقائق الفارسية، ص ٣٤٢، ٣٤٣.

الا أن أبراج الأسوار لم تظهر فى التصاوير، ولكن وجدت أبراج الحمام فى أعلى القصر فى صورة من ديوان أنورى محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٥٠) وتمثل «الاعداد لحفل فى قصر ملكى» (٨٤).

ز: البرك

ومن العناصر التى احتوتها أواوين القصور وأفنيئها البرك، فكانت توجد فى وسط سقيقة قصر جهل ستون ٩٩٩ هـ (١٥٩٠ م) بركة تتوسطها نافورة، وفى وسط القاعة العليا من قصر «على قابو» ١٠٠٦ هـ (١٥٩٨ م) بركة صغيرة، وكذلك فى وسط القاعة الرئيسية العليا لقصر هشت بهشت ١٠٧٨ هـ (١٦٧٠ م) بركة مثمنة، ووجدت أيضاً فى قصر «آنية خانة»، وقصر هفت دست للشاه طهماسب الثانى ١١٣٥ - ١١٤٨ هـ (١٧٢٢ - ١٧٣٦ م) (٨٥). وكانت البرك تمتد بالمياه عن طريق برج للمياه أكثر ارتفاعاً من المبنى الأصلى كما فى قصر «على قابو» فبينما كان القصر من طابقين فالبرج من أربعة طوابق، وتدفع المياه من البرج إلى البرك عبر أنابيب نحاسية أو من الطين المحروق، ويتم رفع المياه عن طريق منفاخ كبير وليست سواقى (٨٦). وقد اقتصر المصور على تمثيل البرك فى الأفنية والحدائق والتى عرضنا لها من قبل عند الحديث عن رسوم الحدائق. أما عن تغطية الأرضيات فكانت تغطى بقوالب من الطوب المستطيل أو من البلاطات المشكلة بأشكال هندسية سداسية كما فى بعض تصاوير

(٨٤) لوحة (٦٢) لم يسبق نشرها.

(85) Pope, (A.U.), Asurvey. Vol. II, pp. 1192-1195.

(86) Galdieri, (E.), Esfahan Ali Qapu. Rome. 1979. pp. 66-67.

مخطوط بستان سعدى بدار الكتب المصرية ، أو على شكل نجوم مشمئة كما فى تصويره تمثل «مجلس طرب» محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٥٦) (٨٧).

ح: المنازل

ومما تكشف عنه مناظر الطرب أيضاً أشكال المنازل والتي كانت تتكون فى الغالب من طابقين ، ويأتى هذا متطابقاً مع ما جاء عن المنازل الإيرانية وخاصة فى هراة ، فقد ذكر أوكين (O'kane) بأن معظم منازل هراة صغيرة (حوالى ٣٠ قدماً مربعاً) وتتكون من طابق أو اثنين من الطوب الأحمر وتنقسم إلى جناحين أحدهما للحريم ، وقد استمر هذا النمط أكثر من ألف سنة (٨٨). وقال هيربرت (Herbert) أن بيوت شيراز عالية ونادراً ما تزيد عن طابقين (٨٩). وقد ظهرت عدة نماذج من مدارس تصويرية مختلفة ولكنها كانت تتفق فى الشكل العام المكون من طابقين ، تتقدم الطابق الثانى وفوق المدخل فى الطابق الأول شرفة تبرز كثيراً عن سمت الحائط حيث تستند إلى دعائم خشبية مائلة ، وقد ظهر الاهتمام الشديد بزخرفة الشرفات بزخارف من أشكال هندسية ونباتية ، وكانت هذه الشرفات تشبه كثيراً الجواسق ، أو الأكشاك التى كانت تستخدم كمجالس للسلطين والأمراء فى مناظر الطرب فى الهواء الطلق . ومن أمثلة هذه المنازل مانجده فى تصويره من مخطوط «منطق الطير» ٩٣٤ هـ (١٥٢٧ م) لميرعلى شيرنوائى ، والمحفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (رقم ٣١٦) وتمثل «شيخاً يتحدث إلى سيدة تقف فى الشرفة» (٩٠). ويشابه مع

(٨٧) لوحة (٤٨) لم يسبق نشرها .

(88) O'kane. (B.). Op. cit. p. 13.

(٨٩) أربرى (آرثر) شيراز مدينة الأولياء والشعراء ، ص ٢٦ .

(90) Blochet, (E.). Musulman Painting. pl. CXXI.

شكل المنزل فى هذه التصويرة ماصوره ميرزا على فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى تبريز ٩٤٦ - ٩٥٠ هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣ م) والمحفوظ فى المتحف البريطانى فى لندن (رقم ٢٢٦٥) وتمثل «برباد يعزف لخنسرو»^(٩١)، ولكن الشرفة هنا تحيط بواجهتى المنزل، كما أنها أقل ثراء فى الزخارف، ويتطابق مع شكل المنزل فى هذه التصويرة رسم المنزل فى تصويرة من مخطوط يوسف وزليخا ٩٤٠ هـ (١٥٣٣ م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (٤٥ - م أدب فارسى) ورقة ١٢٢ ظهر وتمثل «استقبال الملك ليوسف»^(٩٢).

وتعتبر تصاوير مدرسة بخارى فى القرن ١٦ م من أعظم التصاوير اظهاراً لنماذج المنازل والتى تغطى بأكملها من الخارج بالبلاطات الحرفية التى تشتمل على الزخارف الهندسية الدقيقة المتقنة، كما يحيط بالباب اطار من البلاطات الدقيقة الصنع والتى تشتمل على اطار من الخط الكوفى، ويختلف هذا النموذج عن نماذج مدرسة تبريز فى أن الطابق الثانى يغطى جزء منه بقبة ذات ستة أوجه قطاعها مدبب، ويغطى جزء من الشرفة قبة مشابهة، كما يحيط بالشرفة من أعلى اطار كتابى يضم اسم السلطان وتاريخ المخطوط، كما أن الجزء أسفل وأعلى الشرفة يظهر أن البناء كان بالآجر. ويلاحظ أن الشرفة فى تصاوير بخارى أصبحت تعلو باب الدخول وليست فى الجدار الجانبى كما كانت فى تصاوير تبريز، ويمكن أن نرى هذه الخصائص جميعاً فى تصويرة من مخطوط بستان سعدى بخارى ٩٦٣ - ٩٦٤ هـ (١٥٥٦ م)

(٩١) لوحة (٤٥)، شكل (٢٨).

(٩٢) أحمد توفيق الزيات، المرجع السابق، لوحة ١٤.

محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (رقم ١١٨٧ فارسى)، وتمثل «شاباً يعزف الناي فى شرفة بينا درويش يرقص فى بناء المنزل»^(٩٣). وتعتبر هذه التصويرة نموذجاً لطراز التصوير فى بخارى تحت حكم الشيبانيين والذى احتفظ بكثير من خصائص التصوير التيمورى والتى أتضح هنا فى الاهتمام البالغ برسوم العمائر وزخرفتها بالزخارف الدقيقة الشديدة الاتقان، كما أنها تمثل طراز المنازل فى مدرسة بخارى والذى يتطابق فى هذه التصويرة معه فى تصويرة من مخطوط بستان سعدى (أوائل القرن ١٠هـ - ١٦م) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة رقم ٦٠٠٧ س. وتمثل نفس الموضوع «شاب يعزف الناي فى شرفة ويقوم شخص بالرقص فى فناء المنزل»^(٩٤). كما أن شكل الشرفة فى التصويرتين تعتبر نموذجاً لأشكال الجواسق (الأكشاك) التى ترجع إلى بخارى من نفس الفترة وبخاصة فى الشريط الكتابى الذى يلتف حولها من أعلى والتى تظهر فى تصويرة من مرقعة جلشان، بخارى حوالى ٩٣٧ - ٩٤٧ هـ (١٥٣٠ - ١٥٤٠م) فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل «حفلة طرب فى حديقة قصر»^(٩٥).

ط: القلاع

ومن الأشكال المعمارية التى ظهرت فى نماذج قليلة من مناظر الطرب «القلاع» والتى تظهر فى التصاوير من بناء مرتفع مشيد بقطع الحجارة الكبيرة الحجم، يؤدى إليها باب ضخم مصفح كما يبدو من أشكال المسامير التى تظهر واضحة، ويقع الباب داخل عقد مدبب

(93) Blochet, (E.), Peintures. P. 18. pl. 26.

(٩٤) لوحة (٧٤) لم يسبق نشرها.

(95) Gray, (B.), Persian Miniatures, pl. 19.

يحيط به اطار مستطيل ، وأعلى البناء توجد فتحات (مزاغل) صغيرة مستطيلة ، كما ينتهى من أعلى بأشكال شرافات ذات قبة مدببة ، ويغطى جزء من القلعة قبة قطاعها مدبب مقامة على أعمدة . ويظهر نموذج لهذه القلاع فى تصويرة من مخطوط من الشاهنامه ٧٩٦ هـ (١٣٩٣ م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (رقم ٧٣ تاريخ فارسى) فى ورقة ١٥٣ ظهر وتمثل كوكبة من الفرسان أمام قلعة ، وفى تصويرة من مخطوط مجهول العنوان ٩٧٢ هـ (١٥٦٥ م) محفوظ فى المكتبة البودلية فى اكسفورد (رقم ٤٥٩) وتمثل مجلس طرب أمام قلعة (٩٦) ، وعلى الرغم من تباعد الزمن بين تاريخ التصويرتين فإن النمط المعمارى الممثل متفق تماماً ، مما يدعو إلى الاعتقاد بأن هذا الشكل الممثل فى التصويرتين قد نقله المصوران عن الواقع الذى كانت عليه أشكال هذه القلاع .

ومن خلال العرض السابق يتضح :

— أن رسوم العمائر التى وصلت إلى درجة عالية من الاتقان فى عصر آل جلائر قد واصلت تطورها حيث وصلت على أيدى بهزاد ومدرسته إلى أعلى درجات الكمال والاتقان وخاصة فى تنفيذ الزخارف الدقيقة المتقنة ، كما استمر ذلك فى المدرسة الصفوية الأولى حيث كان لكل من سلطان محمد وأقاميرك اليد الطولى فى رسوم العمائر المنفذة والمزخرفة باتقان ، كما ظهر هذا الميل بدرجة أقل لدى المصور «ميرزا على» ، ومع نهاية القرن ١٦ م حيث أخذت تتسرب إلى الفن الإيرانى بعض مظاهر الضعف قل الاهتمام برسوم العمائر وعمل الخلفيات المعمارية المنفذة بشاء .

— أنه كان المصور الإيراني لم يوفق في نقل بعض أشكال العمائر مخالفاً الواقع الذى كانت عليه والذي اتضح فى رسوم القصور السداسية التخطيط والقليلة الطوابق ، فإنه قد حقق نجاحاً كبيراً فى تصوير بعض العناصر والتي يتضح من خلال مقارنتها ومطابقتها ببعض العمائر والتحف التطبيقية التى تبقت من هذين العصرين بأنها مطابقة للواقع ومن أهم تلك الوحدات المعمارية والزخرفية والكتابية : رسوم الأيوانات والسقائف المرتفعة بارتفاع الطابقين والمعقودة بعقود أتت متفقة تماماً مع أشكال العقود التى استعملت فى العمائر فى هذين العصرين وهى العقد الثلاثى الفصوص (المدائنى) ، والعقد المدبب ، والعقد المفصص المتعدد الفصوص كما أن شكل القباب والتي تنوعت ما بين القباب البصلية الشكل وهى أكثر أنواع القباب استعمالاً وكذلك القباب ذات القطاع المدبب ، تعتبر معبرة عما كانت عليه أشكال القباب فى هذين العصرين . كذلك فإن الزخارف النباتية والهندسية المنقذة بدقة والأشرطة الكتابية فى الاطارات الممتدة أو المحصورة داخل مناطق مختلفة الأشكال تتشابه تماماً ما كان على كثير من عمائر تلك الفترة والتي تبقى منها جامع گوهرشاد والجامع الأزرق .

— وقد نقل المصور صورة صادقة عما كانت عليه المداخل المعقودة المرتفعة الدركاه التى تليها ، وكذلك أشكال الأبواب التى كان المصور دقيقاً فى تمثيلها وبلغت الدقة إلى أنه التزم بنفس العبارات الدعائية التى كانت على الأبواب ونقلها إلى تصاويره .

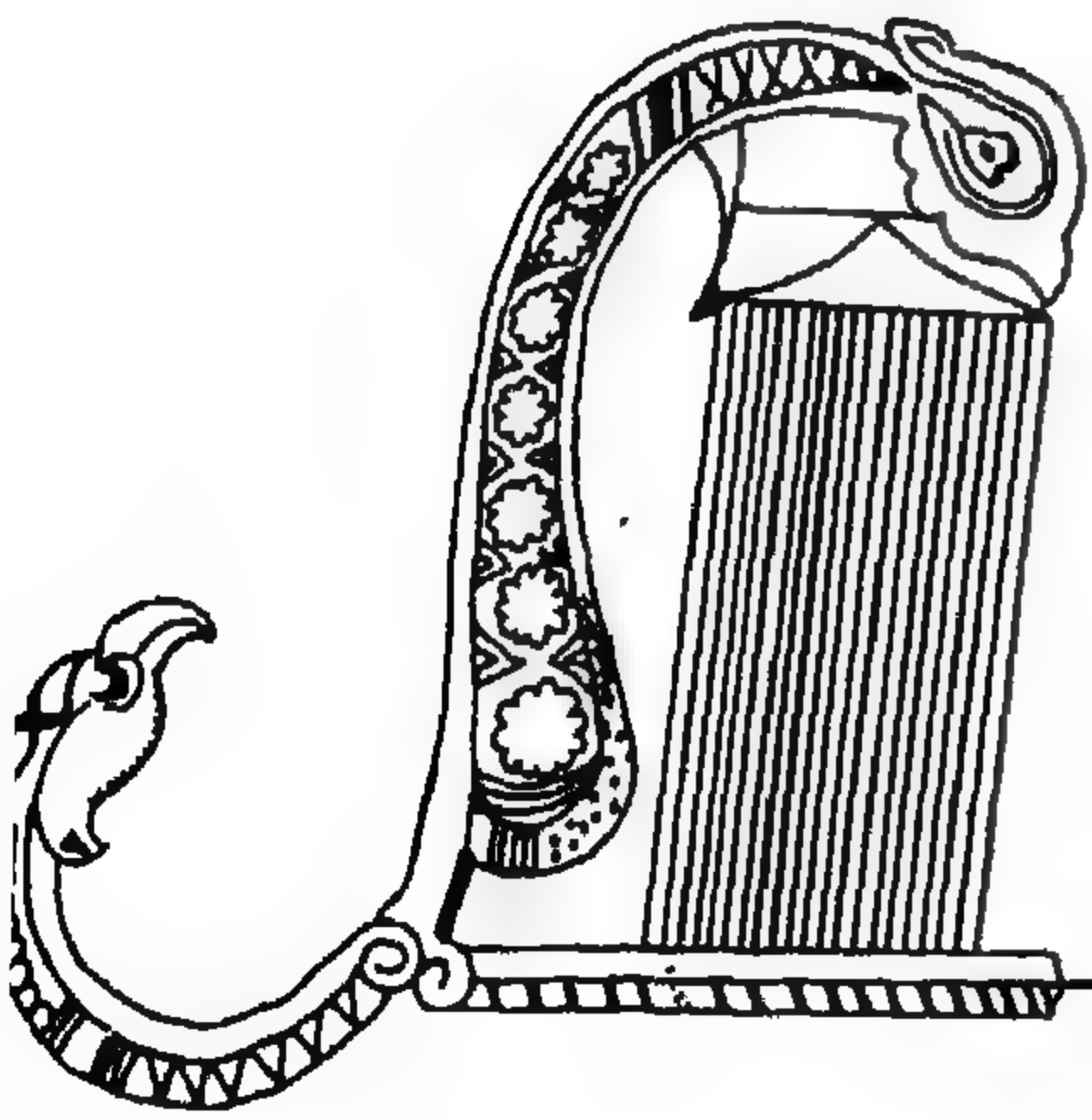
— تعكس رسوم العمائر فى العصر الصفوى بصفة خاصة بعض التأثيرات الرومانية والبيزنطية والساسانية التى راح الفنان يستعيدنها

ويمثلها في تصاويره ومن ذلك رسوم الملائكة المجنحة في كوشات العقود شبيهة بما كانت عليه في أقواس النصر الرومانية والتي انتقلت إلى الفن الساساني، وكذلك رسوم الإيوانات والسقائف المرتفعة ذات الأعمدة السامقة والتي كان يوجد نموذج لها في قصر «جهل ستون» والتي تشبه بدورها الصالات ذات المائة عمود في برسيوبوليس وسوسة.

— تعتبر أقل أشكال العمائر والوحدات تمثيلاً في التصاوير الشكل الدائري، وقد ظهر في العصر التيموري في صورة من مخطوط يضم مجموعة أشعار (٨١٣هـ / ١٤١٠م) محفوظ في مجموعة جلنيكيان وتمثل «بهرام جور والصور السبع» (٩٧). حيث تظهر القاعة مستديرة، ويكاد يقتصر هذا الشكل على تصاوير مدرسة شيراز ومنها هذه الصورة، ويمكن اعتبار المصور ممثلاً للواقع في رسم هذا الشكل المستدير للقاعات في شيراز، فقد ذكر الرحالة هيربرت (Herbert) الذي زار شيراز سنة ١٦٢٨م غرفة الطعام في دار السلطان الشيخ على بك بأنها مستديرة والجدران منقوشة بالذهب نقشاً عجيباً (٩٨).

(97) Pope, (A.U.), Asurvey, Vol. V. pl. 860.

(٩٨) اربري (آرثر)، شيراز مدينة الأولياء والشعراء، ص ٢٦.



الفصل الثالث

الآلات الموسيقية في مناظر الطرب

ان تاريخ الآلات الموسيقية قديم قدم الحياة ، فيوجد عمودان بناهما شيت وأولاده بأرض سيرياد ومازالا موجودان حتى الآن وقد نقش عليهما شكل العود والمهمار^(١) ، كذلك فقد عثر في مدينة خفاجا في العراق على لوحة حجرية (سومر ٢٦٠٠ - ٢٣٥٠ ق.م) محفوظة في المتحف العراقي في بغداد وعليها نقوش بارزة تصور احتفالا ببناء معبد حيث تظهر مجموعة من العازفين^(٢) ، وبذلك فان ما ذكره فارمر (Farmer) من أن أقدم أثر يصور آلات موسيقية هو نحت عيلام في آشور (ق ٧ ق.م) والذي يشتمل على أشكال الدف والجنك^(٣) ، غير صحيح .

هذا فيما يتعلق بأقدم أثر يصور آلات موسيقية أما فيما يتعلق بتاريخ الآلات نفسها فيرجعها البعض إلى ايران حيث اخترعت هناك في بداية عصور الهماباد المظلمة^(٤) ، وتنسب الشاهنامة اختراع العديد من الآلات الموسيقية إلى أبطال الفرس فتنسب اختراع النقارية إلى هوشنج ، والسرناى إلى جمشيد ، والقرن إلى منوجهر والنفير إلى أفراسياب^(٥) .

ونتيجة لبعض المعتقدات القديمة ودفن بعض الآلات الموسيقية مع الموتى بالاضافة إلى توارث هذه الآلات فقد تبقت العديد من الآلات الموسيقية التى ترجع إلى عصور مختلفة ، كما أن لكثرة تصوير مناظر

(١) فكرى بطرس ، الموسيقى والغناء منذ بدء الخليقة للآن ، الاسكندرية ، ١٩٥٨ ، ص ٨ .

(٢) نعمت اسماعيل علام ، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ١٢١ .

(3) Farmer, (H.G.): Music and Musical Theory. A Survey of Persian Art. Vol. III. p. 2789.

(4) Farmer, (H.G.): Ibid. p. 2783.

(٥) النقارية : طبله ترتكز على أرجل ، السرناى هو الناي المزدوج .

الطرب وغيرها من مناظر الحياة اليومية التي كان الطرب أحد متطلباتها، فقد أمدتنا النقوش الجدارية والتحف التطبيقية والمخطوطات بأشكال لكثير من الآلات التي قد يكون بعضها قد اختفى أو قل استُعمله، ليس ذلك فحسب بل أن العصر الإسلامي قد شهد نوعا جديدا من التأليف الموسيقية التي تعطي أوصافا كاملة لكل الآلات الموسيقية وقت كتابة المخطوط، ومن أمثلة تلك المخطوطات مخطوط جامع الألحان لعبد القادر بن غيبى (القرن ٨ هـ)، «وكنز التحف» لصفى الدين الشيرازى (منتصف القرن ٨ هـ)، وغيرهما (٦).

وقد انقسمت الآلات الموسيقية منذ ظهورها إلى ثلاثة أنماط رئيسية يتفرع عن كل منها فروع ثانوية، والأنماط الثلاثة هي: الآلات الوترية والآلات الايقاعية، والآلات الهوائية أو آلات النفخ. وسوف نعرض لكل منها حسب ظهوره فى التصاوير فى العصرين التيمورى والصفوى. مع اعطاء لمحة سريعة عن تاريخها:

١- الآلات الوترية:

وتنقسم هذه بدورها إلى آلات تعزف بجذب الوتر وأخرى يستعمل فيها القوس والأولى أقدم عهدا من الثانية (٧) ومنها:

(٦) ضمن ابن سينا (أبو على الحسن بن عبد الله) توفى ٤٢٨ هـ / ١٠٣٧ م كتاب الشفاء، فضلا فى الموسيقى ينقسم إلى ست مقالات، ويشتمل كتاب فى محاضرات الأدباء (الراغب الأصفهاني: أبو القاسم الحسين بن محمد بن الفضل) توفى ٥٠٢ هـ / ١١٠٨ م، على فصل عن الغناء والمغنين والآلات الموسيقية. وفى كتاب فى معرفة الحيل الهندسية (بديع الزمان: أبو العز اسماعيل بن الرزاز الجزرى) توفى ٦٠٢ هـ / ١٢٠٦ م)، يتناول جميع الآلات الموسيقية ومنها التى لها صفير عن طريق دخول الهواء.

(7) Kenneth, Valerie, (M); The Oxford first companion to Music. London. Oxford. New York. 1982. p. 17c.

أ- الجنك (الصنج) (٨):

يعد الجنك من أقدم الآلات الوترية اذ ظهر فى مصر فى نقوش الدولة القديمة ، ويقال أن أول من صنعه «شهريار بن خاقان» وسماه جنك وتعنى بالفارسية زخم لأن له زخم عظيم اذا ضرب به ولحسه دوى إذا اشتدت أوتاره (٩). ومنه عدة أنواع أهمها الجنك الزاوى (المثلث) والذى ظهر لأول مرة فى الفرق الآسيوية الخاصة بأمينوفيس الرابع فى الأسرة الثامنة عشر (١٠). ويعد الجنك ذى الحامل من أكثر الأنواع ظهورا فى التصوير الفارسى وقد ظهر فى النقوش منذ العصر الساسانى كما فى مناظر الصيد فى طاق بستان ، وعلى طبق من الفضة على الطراز الساسانى (القرن ٨ م) محفوظ فى متحف الأرميتاج فى لينجراد (١١). ونظرا لما يتمتع به الجنك من قوة فى الصوت فقد ظهر فى مناظر الصيد وخاصة تلك التى تمثل بهرام جور وأزدة منذ بداية تصويرها على الأوانى الخزفية والمعدنية وفى المخطوطات فى العصرين التيمورى والصفوى ، كما أن الجنك من أكثر الآلات ظهورا فى مناظر

(٨) غالبا ما ترد فى الكتب العربية باسم صنج «ويقال أنه معادل للفارسية جنك ، والحقيقة أن كلمة جنك تعنى فى الفارسية القتال أو الحرب ، أما الكلمة الفارسية المعادلة للصنج فهى جنك وتعنى فى قاموس الفارسية آلة موسيقية وترية (د. عبد النعيم حسنين ، قاموس الفارسية ، ص ١٩٧).

أما فى الكتب الأجنبية فتستعمل كلمة (Harp) وترجم فى العربية إلى قيثارة. أنظر شكل (٢٩ أ-ب-ج).

(٩) ظمياء محمد عباس: من المخطوطات العربية فى الموسيقى ، (مجلة المورد ، العدد ٤ م ١٣ ، بغداد ١٩٨٤ ص ١٤٠).

(١٠) د. محمود أحمد الحفنى موسيقى قدماء المصريين ، دار المطبوعات الراقية ، القاهرة ، ١٩٣٦ ، ص ٥٥.

(١١) Farmer, (H.G.), Musikgeschichte. Abb. 6.

الطرب فى العصرين التيمورى والصفوى فظهر فى مناظر الطرب فى داخل القصور والقاعات كما فى تصويرة سليمان ومارد من الجن ، وفى مناظر الطرب فى الهواء الطلق مثل تصويرة من ديوان حافظ (بدون تاريخ) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (١٢) (٢ - أدب فارسى خليل) ورقة ٢٥ وجه . كما ظهر على رسوم الطرب على التحف التطبيقية مثل اناء من الخزف المينائى من القرن ١٣ م ، وعلى ظهر مرآة زجاجية مرسومة باللاكية ومحفوظة فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة ، وفى الجامات المفصصة التى تشتمل على مناظر طرب على باب مرسوم باللاكية محفوظ بنفس المتحف وترجع الاثنتان إلى أوائل القرن ١٧ م (١٣) . ويلاحظ أنه قد حدث اختلاف فى طريقة الامساك بالجنك ذى الحامل فبينما كان يوضع الضلع المائل مواجهها للعازف ، أصبح يستند العازف إلى الضلع المستقيم وقد ظهر بالشكل الأول فى المنحوتات والتحف التطبيقية فى العصر الساسانى وبعده كما فى النماذج المشار إليها سابقا ، وأتخذ الشكل الثانى فى العصور اللاحقة . أما الشكل الآخر للجنك وهو الزاوى (المثلث) فانه قليل الظهور فى التصاوير والتحف التطبيقية فى العصرين التيمورى والصفوى ، ومن خلال الدراسة فقد ظهر نموذج له فى تصويرة من مخطوط « خمسة نظامى » من تبريز فى نهاية القرن ١٥ م وتمثل « خسرو أمام قصر شيرين » (١٤) وفى تصويرة من مرقعة جلشان (حوالى ١٥٤٠ م) محفوظة فى متحف قصرر جلستان بظهران وتمثل « نزهة فى الليل » ، ومن

(١٢) لوحة (١٥) لم يسبق نشرها .

(١٣) لوحات (٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥) لم يسبق نشرها ، أرقام الحفظ (٧٩١ ، ١٣٩٣ ، ب) .

(14) Robinson. (B.W.); and Others. Op. cit. pl: 20.

المحتمل نسبتها إلى مير سيد على التبريزي^(١٥) وقد ظهر الجناك في تصاوير الطرب المصرية منذ العصر الفاطمي، ونرى نموذجاً لها على قطعة خزفية ترجع إلى القرن ١٣م محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(١٦) ومقلمة مؤرخة في ١٢٨١م في المتحف البريطاني كما ظهر في تصاوير الطرب العثمانية كما في صورة تمثل «أميراً عثمانياً في مجلس طرب وشراب» ترجع إلى منتصف القرن ١٧م^(١٧).

ب- العود^(١٨) :

يقال أن أول من أحدثه النبي داود، وأن العود الذي كان يعزف عليه ظل معلقاً ببيت المقدس بعد وفاته حتى دخول بختنصر وتخريره للبيت^(١٩)، غير أن هناك حورس موسي كان أول عازف عود عرفه التاريخ^(٢٠)، كما يقال بأن يوبال أول من عزف العود والمزمار قبل الطوفان بحوالي ٤٠٠٠ سنة ق.م^(٢١). وظهر شكل العود في منحوتات آشور ناصر بال الثاني (٨٨٣ - ٨٥٩ ق.م).

(15) Gray, (B.); Persian Miniatures. pl. 23.

— أنظر: شكل (٢٩-ب).

(١٦) رقم الحفظ ٥٣٧٩/٢٣.

(١٧) ربيع خليفة، الصور الشخصية في التصوير العثماني، لوحة ٢١٠.

(١٨) شكل (٣٠أ-ب-ج).

(١٩) أحمد تيمور باشا، الموسيقى والغناء عند العرب، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٢٤.

(٢٠) د. ثروت عكاشة، الفن المصري، ج ٣، دار المعارف، مصر، ص ١١٠١.

(٢١) ويقال أن لفظ يوبيل مشتق من يوبال لأنه يعزف في اليوبيل البوق الذي يسمى قرن اليوبيل. (فكري بطرس، المرجع السابق، ص ٨).

وقد ظهر العود فى النقوش المصرية القديمة ، أما عن ايران فيقال أن العود ظهر فى عهد شاپور بن أردشير بن بابك (٢٤١ - ٢٧٢ م) ، ويطلق عليه الفرس إسم بربط (٢٢) .

وقد ظهر العود فى النقوش والمتحف التطبيقية من العصر الساسانى كما فى طبق من الفضة يرجع إلى ٦ م محفوظ فى متحف الآثار فى طهران (٢٣) . وكذلك على طبق من الفضة يرجع إلى القرن (٨ - ٩ م) محفوظ فى متحف الأرميتاج فى لينجراد (٢٤) . ويعتبر العود من أحب الآلات لدى الفرس فظهرت منه أنواع متعددة على مر العصور، فقد ابتكر «صفى الدين عبد المؤمن» (توفى فى ٦٩٣ هـ / ١٢٩٤ م) العود المقوس والمسمى المغنى (٢٥) . وتعتبر التصاوير وغيرها من الأعمال الفنية مرجعاً للتعرف على شكل العود فى مختلف العصور.

فقد تميزت تصاوير العصر المغولى والتصف الأول من العصر التيمورى بنوع من العيدان الصغيرة الحجم والتي تأخذ الملاوى فيها شكل مروحة نصف نخيلية أو شكل نصف دائرى (٢٦) ، إلى أن وصل فى أواخر العصر التيمورى إلى العود الكامل الذى استمر حتى نهاية العصر الصفوى ، ويظهر هذا النمط من الأعواد فى تصويرة من مخطوط بستان سعدى ٨٩٣ - ٨٩٤ هـ (١٤٨٨ - ١٤٨٩ م) فى دار الكتب

(٢٢) هذا الاسم مشتق من اسم باربد مغنى خسرو برويز (د. حسين مجيب المصرى ، صلات بين العرب والفرس والترك ، ص ٢٦٤) ، أو من «بربت» وتعنى صدر الأوز لأنه يشبه (السيد آدى شير، معجم الألفاظ الفارسية . ص ١٨) .

(23) Farmer, (H.G.), Op. cit. Abb. 4.

(24) Farmer, (H.G.), Op. cit. Abb. 5.

(25) Farmer, (H.G.), Music and Musical. p. 2796.

(٢٦) شكل (١٣٠) .

المصرية وتمثل سلطان حسين ميرزا بايقرا في مجلس طرب (٢٧) كما يظهر نفس الشكل للعود في تصويرة «برباد يعزف لخسرو» من مخطوط خمسة نظامى تبريز، ٩٤٦ - ٩٥٠ هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣ م) في المتحف البريطانى (٢٨)، وفي تصويرة تمثل «بهرام جور في مجلس طرب من مخطوط خمسة نظامى ٩٨٣ - ٩٨٧ هـ (١٥٧٥ - ١٥٧٩ م) محفوظ في دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ١٤٢ - م أدب فارسى) ورقة ١٦٦ ظهر (٢٩).

وبالإضافة إلى رسوم المخطوطات فقد ظهرت أشكال العود على التحف التطبيقية بكثرة مثال ذلك منظر داخل جامعة مفصصة على باب مرسوم باللاكيه محفوظ في متحف جاير أندرسون بالقاهرة (رقم ١/٥٥١، ٢) (٣٠).

وقد مثل العود بكثرة في التحف التطبيقية الإسلامية من مصر فقد ظهر على بعض من قطع الحرف ذى البريق المعدنى مثال ذلك طبق من البريق المعدنى الفاطمى محفوظ في متحف كلية الآثار جامعة القاهرة، وعلى الأربطة الخشبية المأخوذة من بیمارستان قلاوون والتي ترجع إلى العصر الفاطمى ومحفوظة في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، كما ظهر على كثير من التحف المعدنية المملوكية كما في شمعدان مؤرخ في ٦٨١ هـ (١٢٨٢ - ١٢٨٣ م) محفوظ في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٥١٢٧) (٣١).

(٢٧) د. محمد مصطفى، صور من مدرسة بهزاد في المجموعات الفنية بالقاهرة، لوحة ٢، شكل (٣٠ ب، ج).

(٢٨) لوحة (٤٥).

(٢٩) لوحة رقم (٥٠) لم يسبق نشرها.

(٣٠) لوحة رقم (٣٤) لم يسبق نشرها.

(٣١) أمال أحد العمرى، الشماعد المصرية في العصر العربى الإسلامى، (مخطوط، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٥١، لوحة (٢٥).

جـ - الطنبور^(٣٢) :

يعتبر الطنبور من أرقى الآلات الوترية ذوات العنق لذلك فهي تدل على مدى المدنية الموسيقية^(٣٣). وقد وجدت منذ أزمان بعيدة فيقال أن أول من عملها قوم لود^(٣٤). ويوجد في متحف اللوفر في باريس تمثال من التراكوتا (يرجع إلى القرن ٨ ق. م) من سوسة ويظهر فيه الطنبور الطويل العنق^(٣٥).

وعلى الرغم من أن الطنبور قد ظهر في الرسوم الجدارية المصرية منذ آلاف السنين إلا أنه لم يظهر في الآثار الإيرانية إلا في العصر الإسلامي حيث تنوعت أشكاله فذكر الفارابي (٩٥٠ هـ) في كتابة الموسيقى الكبير نوعين من الطنبور، الخراساني وهو مستحدث في عصره والطنبور القديم المعروف بـ «الميزاني» وذكر ابن غيبي (توفي سنة ٨٣٩ هـ (١٤٣٥ م) نوعا آخر يسمى «الشيرفنان»^(٣٦). وكان الطنبور من أكثر الآلات ظهورا في تصاوير العصرين التيموري والصفوي، فيظهر في صورة من الشاهنامه ٨٣٣ هـ (١٤٤٠ م) في متحف قصر جلستان بطهران وتمثل «رستم واسفنديار قبل المباراة،

(٣٢) شكل (٣١-ب ج).

(٣٣) د. محمود أحمد الخفني: المراجع السابق، ص ٤٧.

الآلات ذات العنق هي التي لا يعزف فيها الوتر مطلقا، مثل الصنج حيث تحدد لكل نغمة وتر مستقل. بينما في الطنبور نخرج أكثر من نغمة من الوتر الواحد بتحريك الأصابع على الوتر وهي بذلك مرحلة متطورة من العزف.

(٣٤) صادق محمود الجميلي: الملاحى وأسمائها من قبل الموسيقى، مجلة المورد، مجلد ١٣ العدد ٤،

بغداد، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٤ م ص ٤٥.

(35) Farmer, (H.G.), Op. cit. pp. 2784-85.

(36) Farmer, (H.G.), Musikgeschi chte. S. 194.

والذى يظهر نموذج شبيه به فى تصويره من مخطوط خمسة نظامى ٩٠٢ هـ (١٤٩٦ م) محفوظ فى المتحف البريطانى فى لندن وتمثل «تقديم المخطوط للأمير شاب» (٣٧).

الا أنه قد ظهر فى تصاوير بهزاد نوع من الطنبور ذى صندوق مصوت على شكل كمثرى وعنق طويل مشابه للطنبور المصرى القديم والذى يظهر فى نقش العازقات الثلاث من مقبرة نخت، ويظهر هذا النوع فى تصويره تنسب لبهزاد تمثل حديقة حسين ميرزا بايقرا من مرقعة جلشان حوالى ٨٩٦ هـ (١٤٩٠ م) محفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران (٣٨). وقد أصبح هذا الشكل هو الظاهر فى التصاوير خلال الفترة الأخيرة من العصر التيمورى، وفى العصر الصفوى، فيظهر واضحا للغاية فى تصويره من مرقعة جلشان (تبريز ٩٤٧ هـ (١٥٤٠ م) فى متحف قصر جلستان، وتشتمل على جزئين العلوى منها إضافة عبد الصمد الشيرازى سنة ٩٥٨ هـ ١٥٥١ م ويمثل الأمبراطور المغولى الهندى أكبر فى الهواء الطلق مع عازف طنبور (٣٩) وفى تصاوير مخطوط خمسة نظامى ٩٨٣-٩٨٧ هـ (١٥٧٥-١٥٧٩ م) المحفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ١٤٢-م أدب فارسى) (٤٠)، كذلك فى مخطوط خمسة خسرو دهلوى المحفوظ بنفس الدار رقم ١٤٥ م أدب فارسى) مؤرخة فى

(37) Pope, (A.U.), Asurvey. Vol. V. pl. 851.

(٣٨) لوحة (١١) أ، ب.

(39) Gray, (B.), Iran. Persian Painting. pl. 24.

(٤٠) لوحات (٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣) لم يسبق نشرها.

١٠٠٢ هـ (١٥٩٣ م) (٤١) وفى تصويرة محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة (أواخر القرن ١٦ م) وتمثل مجلس طرب فى فناء قصر (رقم السجل ١٩٤٩) (٤٢).

وكان المصور «سلطان محمد» من أكثر المصورين ميلا لتمثيل هذه الآلة وأظهرها بشكل جلى ودقيق فى تصويرة من الشاهنامه ٩٣٤ هـ (١٥٢٧ م) فى متحف المتروبوليتان وتمثل «موت زهاق» (٤٣). وفى تصويرة تمثل «شاباً يعزف الطنبور» (منتصف القرن ١٦ م) فى متحف سنسيناتى بأمريكا (٤٤) والمعتاد أن تمسك هذه الآلة أفقياً، إلا أن المصور «رضا عباسى» قد أظهرها فى تصويرة فردية حوالى ١٠١٩ - ١٠٢٤ هـ (١٦١٠ - ١٦١٥ م) وتمثل «حفلى طرب فى الهواء الطلق» (٤٥) وقد أمسك بها العازف رأسياً وهى تشبه فى ذلك رسم عازف طنبور فى مقبرة رمسيس الثالث فى طيبة. وقد يكون لطول عنق هذه الآلة الواضح السبب فى قلة تناولها على كثير من التحف التطبيقية التى لا تسمح مساحتها المحدودة بتمثيل هذه الآلة. لذلك فقد ظهرت على التحف التطبيقية الكبيرة الحجم بكثرة مثل السجاد والنسيج، ويظهر ذلك على قطعة من نسيج الحرير المطرز بالخياطة المعدنية (القرن ١٦ م) فى متحف زارتوريسكى (Czartorsky) وعليها رسم يمثل «أميراً فى مجلس طرب ربما كان طهماسب، وكذلك

(٤١) لوحات (٥٥، ٥٦) لم يسبق نشرها.

(٤٢) لوحة (٦٣) لم يسبق نشرها.

(43) Welch, (S.C.),. Persian Painting. pl. 7.

(44) Grube, (E.),. Op. cit. pl. 62.

(45) Robinson, (B.W.), and Others, Op. cit. pl. 25.

على قطعة أخرى من نفس النسيج (الزابع الأول من القرن ١٧ م) محفوظة في مجموعة كليكيان، من عمل النساج «عبد الله»^(٤٦). إلا أن ذلك لا يعنى أنها لم تظهر مطلقاً على غيرها من التحف التطبيقية ولكنها كانت قليلة.

ومن نماذج هذه الآلة رسم على صحن من الخزف المتعدد الألوان (حوالى ٩٥٧ هـ ١٥٥٠ م) في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن، وعليه رسم يمثل موسيقياً وراقصة^(٤٧). كما مثلت هذه الآلة على جلد كتاب مدهونة ومرسومة باللاكية (القرن ١٧ م) محفوظة في مجموعة خاصة في برلين، ويمثل المنظر عليها مجلس طرب حيث تقوم بالعزف فرقة من عازفين (طنبور-رباب وضارب على الدف)^(٤٨).

د- الرباب^(٤٩):

يرجع كثير من مؤرخى الموسيقى أصل الرباب إلى الهند، وأن أقدم آلة وترية وقع عليها بالقوس فى تاريخ العالم هى آلة هندية ترجع إلى خمسة آلاف سنة قبل الميلاد، وتسمى «رفانا سترون» من وترين، ولكن لم ينتشر استعمالها^(٥٠)، كما عرف الهنود منذ أكثر من أربعة آلاف سنة آلة بسيطة ذات قوس تشبه الربابة تسمى «سارندة»^(٥١).

(46) Pope, (A.U.), A Survey. Vol. VI. Pls. 1090-1091-10148.

(47) Lane, (A.), Later Islamic Pottery. pl. 53B.
- Rice, (T.D.), Islamic Art. pl. 240.

(٤٨) لوحة (٤٠).

(٤٩) شكل ٣٢.

(٥٠) د. محمود أحمد الحفنى: الرباب أصل الآلات الوترية، (المجلة الموسيقية، العدد ١٦، أبريل،

١٩٧٥، ص ٣.

(51) El-Sanafawi, (F.), European Musical Instruments reflect Egyptian Influences. (PRISM. Cairo-9-1984).

وقد عثر في مقبرة «أور الملكية» على نقش يمثل حماراً يعزف على رباب ذات ثمانية أوتار^(٥٢). إلا أن هناك رأى يرجعها إلى أصل عربي فيروى أن أول من صينعها امرأة من آل طى تسمى «سعدا بنت عامر العبسى»^(٥٣)، وظل العرب منذ فترة الجاهلية وحتى عصر سلاطين المماليك يغنون عليها قصائدهم وأشعارهم ويرقصون عليها^(٥٤).

وكان الرباب محبوباً في إيران وبصفة خاصة في خراسان، وأطلق الفرس عليها لفظ كمنجة والتي تعنى قوس. وقد ظهرت الرباب في كثير من التصاوير والتحف التطبيقية في العصرين التيمورى والصفوى. وتعتبر قطعة الحرير المحفوظة في متحف الفنون الجميلة في بوسطن ضمن مجموعة جولوبو والتي ترج إلى خراسان في النصف الأول من القرن ١٥ م من أوضح نماذج هذه الآلة^(٥٥). كما ظهرت في تصويرة من مخطوط كلية ودمنة هراة ٨٣٤ هـ (١٤٣٠ م) محفوظ في متحف طوبقا بواسراى في استانبول وتمثل «بايسنقر ميراز في مجلس طرب» كما ظهرت في تصويرة من ديوان حافظ (أواخر القرن ٩ هـ / ١٥ م) محفوظ في دار الكتب المصرية (٢- أدب فارسى خليل أغا) ورقة ٢٠ ظهر وتمثل «حفل زواج»^(٥٦). وقد بلغت الرباب اكتمالها في العصر

(٥٢) أندري بارو: بلاد آشور نينوى وبابل (موسيقى بلاد الرافدين)، ترجمة د. عيسى سلمان،

سليم طه التكريتى، العراق سلسلة الكتب المترجمة (٧٧)، ١٩٨٠، ص ٣١٧.

(٥٣) ظمياء محمد عباس: المرجع السابق، ص ١٤١.

(٥٤) د. نبيل محمد عبدالعزيز أحمد: الطرب وآلاته في عصر الأيوبيين والمماليك، الطبعة الأولى،

مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٣٨.

(وأود أن أضيف أن الرباب ظل مستعملاً وشائعاً بعد ذلك وحتى الوقت الحاضر مازال

مستعملاً في القاء القصص الشعبى.

(٥٥) د. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية، شكل ٨٤٨ مكرر.

(٥٦) لوحة (٤٧) لم يسبق نشرها.

الصفوى على يدى الموسيقى الماهر «عبد الله فريابى» (٥٧)، وأصبحت الرباب من الآلات المفضلة فى العصر الصفوى وظهرت فى العديد من التصاوير والتحف التطبيقية. وتظهر فى صورة من عمل سلطان محمد من ديوان حافظ ٩٣٤ هـ (١٥٢٧ م) محفوظ فى مجموعة كارتية وتمثل «حفل طرب وشراب» (٥٨). وفى صورة فردية من عمل ابنه ميرزا على ٩٧٨-٩٨٢ هـ (١٥٧٠-١٥٧٤ م) وتمثل «شاباً يجلس على صخرة ويعزف رباب» (٥٩).

وظهرت الرباب فى مجموعة كبيرة من التصاوير التى ترجع إلى نهاية القرن ١٦ م وأوائل القرن ١٧ م، ومن أمثلة ذلك صورتان من الشاهنامه: الأولى محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٦٤٨) وتمثل «لهاسب فى مجلس طرب» حيث يظهر اثنان من ضاربى الدفوف وعازف الرباب-وعازف الناي (٦٠)، أما الأخرى محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٣٩٤٣) وتمثل «الملك خسرو يحضر مقتل أفراسياب» فيظهر ضارب الدف وعازف الرباب (٦١). كما تظهر فى صورة تمثل «حفلاً فى داخل أحد القصور الملكية فى وسط الحديقة، وقد جلست فرقة العزف فى شرفة فى الطابق العلوى (الجنك-العود الكامل-الدف-الرباب-الناي) والتصوير محفوظة فى متحف طوبقا بوسراى فى استانبول (٦٢).

(57) Farmer, (H.G.), Music and Musical Theory, p. 2801.

(٥٨) لوحة (٧٧).

(٥٩) ولش (ستيوارت كارى)، فالنامه شاه طهماسب، (كنوز الفن الإسلامى)، جنيف، ١٩٨٥، ص ١٠٦، لوحة ٧١.

(٦٠) لوحة (٥٩) لم يسبق نشرها.

(٦١) لوحة (٦٤).

(٦٢) لوحة (٢١).

وبالإضافة إلى ذلك فقد ظهرت على العديد من التحف التطبيقية في العصر الصفوي مثال ذلك قطعة من الحرير من شمال غرب إيران (القرن ١٦ م) محفوظة في متحف الفنون التطبيقية في بودابست، وعليها منظر طرب حيث يتوسط عازف الرباب عازفي الجناك والعود (٦٣). وكذلك على جلد كتاب مدهونة ومرسومة باللاكية (القرن ١٧ م) في مجموعة خاصة في برلين فيظهر عليها عازف الرباب والطنبور وضارب الدف (٦٤).

وقد ظهرت هذه الآلة في كثير من الآثار الإسلامية بمصر مثال ذلك تصوير من مخطوط كشف الموم (مصر القرن ١٤ م) محفوظ في متحف طوبقا بوسراي في اسطنبول (٦٥)، ويظهر فيها عازف الرباب جالسا على مقعد. وقد ظهرت آلة موسيقية كبيرة من ذوات القوس وتشبه الرباب، ولكن صندوقها المصوت أكبر من الرباب ويغشى بالجلد، وعدد أوتارها عشرة أوتار، والقوس يشد على الوترين الأسفل والأعلى فقط، أما الأوتار الثمانية الأخرى فتضرب بالأصابع وتعرف هذه الآلة باسم غزك (٦٦).

(63) Pope (A.U.), A Survey. Vol. VI, pl. 1099.

(٦٤) لوحة (٤٠).

(٦٥) كتب هذا المخطوط سعيد الدين بلتييمور (توفي سنة ١٣٠٤ م)، والكاتب متأثر فيه بكتاب تقي الدين الفارابي (القرن ٩ م) ويضم تصاوير لجميع الآلات المستعملة حينذاك، وقد أطلعت لى نسخة دار الكتب المصرية وهي نسخة مصورة رقها (١ فنون جميلة) فوجدت الآلات المصورة (الآرغن والعود والجناك والسنطير والدف والشبابة الرباب) والمخطوط يحمل اسم «كشف الموم والكرب في شرح آلة الطرب».

(66) Farmer, (H.G.), Musikgeschichte. S. 194.

— شاخت وبوزورت، تراث الإسلام، القسم الثالث، ترجمة د. حسين مؤنس، إحسان صدقي العمدة. مراجعة. د. فؤاد زكريا. الكويت، ١٣٩٩ — ١٩٧٨، صفحة ٢٤٩ والحاشية.

وقد استعاد المصور الايراني نقش مقبرة أور السابق الاشارة إليه في رسم جدارى من إيران (٨٥٤ هـ ١٤٥٠ م) محفوظ في الفرير جلارى فى واشنطن رقم (٢٥-٣٧) ويمثل شيطانا يعزف الربابة بينما يقدم له آخر كأسا من الشراب (٦٧).

هـ القانون والسنطير:

كان قدماء المصريين أول من فكر فى طرق الأوتار بمطرق، وقد أخذ عنهم الفرس هذه الآلة وسميت عندهم «سنطير» (٦٨)، إلا أن هناك من ينسب اختراع السنطير إلى بربد مغنى كسرى أنوشروان (٦٩) وكان اسم قانون أو سنطير يطلقان على آلة واحدة حتى القرن ١٥ م، ولكن ابن اياس ذكر عام ٩٢٧ هـ (١٥٢٠ م) الآلتين مما يدل على أنها كانتا متميزتين (٧٠). ويبدو أنه قد قل استعماله فى بداية العصر الإسلامى إذ لم يرد فى موسوعة الفارابى «الموسيقى الكبير». أما ابن حزم، توفى فى ٤٥٧ هـ (١٠٦٤ م)، فقد أورد رسماً له على شكل مثلث من ٦٤ وترًا، ولقبه بأمر الآلات الموسيقية (٧١). وقد أخذ شكله تغير إلى الشكل المربع فى بلاد الأندلس وانتقل منها إلى أوربا فظهر القانون المربع فى رسوم الفريسكو فى سقف الكابلا باللاتينا فى باليرمو بصقلية (القرن ١٢ م). كما اخترع الموسيقى الماهر «صفى الدين عبد المؤمن»، توفى وفى ٦٩٣ هـ (١٢٩٤ م) نوعاً من القانون المستطيل أطلق عليه اسم نزهة (٧٢). وقد ميز د. نبيل عبدالعزيز بين القانون

(67) Farmer, (H.G.), Op. cit. Abb. 106.

(68) El-Sanafawi, (F.), Op. cit. No Number.

(٦٩) د. طه ندا: فصول من تاريخ الحضارة الإسلامية، الاسكندرية، بدون تاريخ، ص ١٠٥.

(٧٠) فارمر (هنرى جورج): الموسيقى والغناء فى ألف ليلة وليلة، ترجمة: د. حسين نصار، دار الفكر الحديث، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٤٠.

(71) Farmer, (H.G.), Op. cit. S. 194.

(72) Farmer, (H.G.), Music and Musical. p. 2796.

والسنطير فقال : ما كان مربعاً أو شبه منحرف من غير رجل زائدة فيه فهو القانون ، وما كان مستويا من جوانبه الثلاثة فيه رجل زائدة فهو السنطير (٧٣) .

وقد ظهر في صورة من مخطوط كشف المموم (القرن ١٤ م) في طوبقا بوسراى في اسطنبول على شكل شبه منحرف وقال المؤلف أنه يسمى قانوناً في سوريا ، وسنطيرا في مصر ، ولكن فارمر (Former) علق على ذلك بأن ما كان على شكل شبه منحرف فهو سنطير ، وما كان قائم الزوايا فهو قانون (٧٤) مخالفاً بذلك الرأى السابق .

وقد ظهرت آلة القانون في التصوير الإيراني وبصفة خاصة في العصر الصفوى ولكنه لم يكن بكثرة الآلات السابقة ومن أمثلتها صورة مزدوجة من ديوان الأمير شاهى (بداية القرن ١٦ م) محفوظة في متحف الفنون في ليزج وتمثل الشاه طهماسب في مجلس طرب في حديقة القصر (٧٥) . وفي صورتين محفوظتين في متحف أونتاريو في كندا وتمثل الأولى بهرام جور في مجلس طرب مع الأميرة الترية في القصر الأخضر (شيراز منتصف القرن ١٦ م) رقم ٥-٢٩-٩٣٨ وتمثل الثانية خسرو مع شيرين في مجلس طرب من مخطوط خمسة نظامى (شيراز منتصف القرن ١٦ م) ورقة (١٦٦ أ) محفوظة برقم ٤-٢٦٨-٩٧ (٧٦) كما ظهرت على جلدة كتاب مدهونة ومرسومة باللاكه (القرن ١٠ هـ - ١٦ م) محفوظة في مجموعة خاصة في

(٧٣) د. نبيل محمد عبدالعزيز: المرجع السابق ص ١٢٨. والهاشية.

(74) Farmer, (H.G.), Musikgeschichte. S. 102.

(75) Schulz. (Ph.W.), Die Persisch Islamische. Taf

(٧٦) لوحات (٥٧ - ٥٨) لم يسبق نشرها.

برلين (٧٧)، وعلى قطعة من نسيج الحرير (القرن ١٠ - ١١ هـ - ١٦ - ١٧ م) محفوظة في قصر «أروزهايناية» (Oruzheiniyah) في موسكو» (٧٨).

وقد ظهر أيضاً على بعض التحف المعدنية المصرية في العصر المملوكي مثال ذلك شمعدان مؤرخ في (٦٨١ - ١٢٨٣ م)، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم ١٥١٢٧) من عمل على بن حسن بن محمد الموصلي، ففي إحدى الجوامع نرى شخصين أحدهما جالس والآخر يعزف القانون (٧٩).

و- الكنارة (٨٠):

تعتبر من الآلات الموسيقية القديمة فقد ظهرت في النقوش المصرية التي يرجع تاريخها إلى سنة ٢٠٠٠ ق.م حيث يظهر متجولاً أسبوريا يعزف الكنارة، ويعتبر هذا أول ظهور لتلك الآلة (٨١).

(77) Sarre, (F.), Islamic Bookbinding London. 1923. pl. XXVIII.

(78) Pope, (A.U.), A Sarvey. Vol. VI. pl. 1028.

(٧٩) د. أمال المبري، الشماعة المصرية في العصر العربي الإسلامي (مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٥ م، ص ١٥١، لوحة ٢٠).

(٨٠) شكل (٣٣).

— أختلف في تسمية الكنارات لغوياً فيقال أنها العيدان، ويقال هي الدفوف، وذلك لما جاء في حديث عبدالله بن عمرو بن العاص «إن الله تعالى أنزل الحق ليذهب به الباطل، ويبطل به اللعب والزفن والزمارات والمزاهر والكنارات» (ابن سيدة: المحمص، ج ١٣، ص ١٢).

أما من الناحية الفنية فهي هذه الآلة الوترية التي نتناولها، وأما عن أصل الاسم فيقال أنها من الكلمة الفرعونية «كنر» (د. محمود أحمد الحفنى، موسيقى قدماء المصريين، ص ٤٨).

(٨١) د. محمود أحمد الحفنى، موسيقى الممالك القديمة، القاهرة، ١٩٧٢، ص ٥٤.

وتنسب الاساطير الآشورية اختراع الكنارة إلى أحد ألهتهم والتي صنعها من ظهر سلحفاة وجدها على شاطئ النيل^(٨٢)، وقد ظهرت على كثير من المنحوتات الحجرية والأواني الفخارية الآشورية. وتتفق الكنارة مع الجناك لحد كبير، إلا أن أوتار الكنارة تثبت في أعلى على ساق أفقى مواز للصندوق المصنوع وغير متصل به بل متصل بالساقين الجانبين، أما الجناك فتشد الأوتار في أعلى فوق الرقبة الخارجية مباشرة من الصندوق المصنوع بصورة محدبة^(٨٣).

وتعتبر الكنارة من أقل الآلات الموسيقية الوترية ظهوراً في التماثيل وعلى التحف التطبيقية ولم أجد أى نموذج لها في العصر التيمورى، وقد ظهر نموذج وحيد لها في تماثيل العصر الصفوى في صورة تمثال «مجلس طرب في الهواء الطلق» محفوظة في متحف كلية الآثار جامعة القاهرة رقم (١٩٤٦) وترجع إلى القرن ١١هـ - ١٧م^(٨٤). والملاحظ أن الآلة هنا قد احتفظت بشكلها الذى كانت عليه في العصر الفرعونى من حيث تشكيل النهاية العليا والسفلى على هيئة رأس طائر، وفى الشكل العام للآلة كذلك.

وما ينبغى الإشارة إليه أن مثل هذا التأثير المصرى قد ظهر واضحاً فى الفن الإيرانى فى آلات الطرب والتي نقلها الفنان كما كانت فى مصر الفرعونية ومن ذلك الكنارة والجناك الزاوى والمصفقات إذ كان

(٨٢) د. محمود أحمد الحفنى، المرجع نفسه، ص ٥٦.

(٨٣) صادق محمود الجميل، المرجع نفسه، حاشية، ص ٥٥، ٥٦.

(٨٤) لوحة (٢٥) لم يسبق نشرها.

تمثيل قصة يوسف وزليخا والتي جرت أحداثها في مصر أكبر الأثر في تصوير هذه الآلات كما هي في الفن المصري ومن أمثلة ذلك تصاوير مخطوطي يوسف وزليخا المحفوظين في دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ٤٥-م أدب فارسي، ٤٦-م أدب فارسي).

٢- آلات النفخ:

أ- الناي (٨٥):

يعتبر الناي من الآلات الرئيسية في الموسيقى المصرية منذ الدولة القديمة، ويقال أن المصريين هم الذين اخترعوه، وكان أول من عزف عليه «خوفو عنخ» من الأسرة الرابعة والذي كان مقرباً للملك «أوسركاف» وأقام له نصبا تذكاريًا (٨٦) كما ظهر في نقش في مقبرة في دير المدينة ويمثل «راقصة تعزف الناي».

وهناك رأى بأن الفرس هم الذين اخترعوه (٨٧) وقد شاع تمثيل الناي في مختلف الحضارات وأحياناً ما كان يمثل حيوان يعزف الناي فقد عثر في مقبرة أور الملكية على ختم اسطواني عليه نقش قرد يعزف ناي طويل في ظل شجرة بينما تستمع إليه حيوانات أخرى (٨٨).

(٨٥) الناي كلمة فارسية تعني القصبة الهوائية التي توصل الهواء إلى الرئتين والحلق والحنجرة، (د. عبد النعيم محمد حسنين، قاموس الفارسية، ص ٧٢٦).

(٨٦) د. ثروت عكاشة، الفن المصري، ص ١١٠١.

(٨٧) فارمز (هنري جورج)، تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة: د. حسين نصار، القاهرة، ١٩٥٦، ص ١٥.

(٨٨) أندري بارو، السابق، ص ٣٢٣.

وقد ظهر الناي بكثرة فى التصاوير التى ترجع إلى العصرين التيمورى والصفوى مصاحباً لغيره من الآلات أو منفرداً، وقد ظهر منفرداً فى التصاوير التى تمثل رعاة الغنم فى الهواء الطلق مثل تصويرة تمثل «أميرأفى طريقه إلى الصيد بينما يرعى راع بعض الغنم». ترجع إلى النصف الثانى من القرن ١٦ م ومحفوفة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة رقم ١٩٦٤ (٩١)، ومصاحباً للآلات الموسيقية المختلفة، كما فى تصويرة تمثل «أميرأفى مجلس طرب» من مخطوط الشاهنامه (٩٠٢ هـ - ١٤٩٦ م) محفوظ فى مكتبة الدولة فى ميونخ (٩٠). وفى تصويرة من مخطوط ديوان حافظ (٩٤٠ هـ - ١٥٣٣ م) محفوظ فى مجموعة خاصة فى كمبردج وتمثل محبين فى مجلس طرب (٩١).

وكان الناي يتخذ عدة أشكال مختلفة من حيث الطول والذى يرتبط بالطبع باختلاف نوع الموسيقى، وفى تصاوير مخطوط خمسة نظامى ٩٨٣ - ٩٨٧ (١٥٧٥ - ١٥٧٩ م) المحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ١٤٢ - م أدب فارسى) والتى تمثل بهرام جور فى مجالس طرب يظهر الناي طويل جداً (٩٢).

ومن المعروف أن الناي كان الآلة الرئيسية مع الدف فى جميع التصاوير التى تمثل مجالس سماع الصوفية (٩٣). وبالإضافة إلى ظهوره فى معظم تصاوير أواخر العصر التيمورى وتصاوير العصر الصفوى فقد

(٨٩) لوحة (٧٢) لم يسبق نشرها.

(90) Schulz. (Ph. W.). Op. cit. Taf. 64.
(91) Welch. (s.C.). Persian Painting, pl. 15.

(٩٢) لوحات (٥١ - ٥٣) لم يسبق نشرها.

(٩٣) أنظر: «مناظر حلقات سماع الصوفية».

إستمر ظهوره بصورة متفرقة بعد ذلك ، فقد ظهر على كثير من التحف التطبيقية التى عليها مناظر طرب ومن أمثلتها قطعة من نسيج القطيفة محلى بخيوط معدنية من عمل «غياث الدين» (يزد ١٠٠٩ هـ - ١٦٠٠ م)، محفوظة فى مجموعة كليكيان^(٩٤).

وقد ظهرت أشكال مختلفة للناي على التحف التطبيقية من مصر مثال ذلك منظر عازف ناي داخل جامعة مستديرة على علة معدنية مطعمة بالذهب والفضة وترجع إلى القرن ١٣ م ومحفوظة فى المتحف البريطانى فى لندن^(٩٥).

ب - المزمار^(٩٦):

يقال أن أول من عملها بنو اسرائيل ، وأول من أتخذ القصبة التى يصفر فيها الأكراد^(٩٧) وقد ظهرت من المزمار عدة أنواع منها المزمار المزدوج الذى ظهر فى الدولة الحديثة^(٩٨) وكان يعرف باسم زمارة ، كما يعرف باسم الزلامى ، وعند المغاربة «زنامى» نسبة إلى زنام «زمار الخليفة الرشيد»^(٩٩) ، كما ظهر المزمار المتعدد الأنابيب فى العصر السلوى فوجدت امرأة تعزف على هذه الآلة فى لارسا^(١٠٠).

(94) Pope, (A.U.), A Survey. Vol. VI. pl. 1038 A.

(95) Farmer, (H.G.), Musikgeschichte. Abb. 59.

(٩٦) يسمى فى الفارسية مزمار أوسرناى ، وفى القرن ١٤ م عرف باسم «ناى سياه، أى الناي الأسود ، والناى المزدوج باسم «دوناي» ،

- Farmer, (H.G.), Ibid. S. 194.

شكل ٣٤ أ

(٩٧) صادق محمود الجميلى ، المرجع السابق ، ص ٤٥ - ٤٦ .

(٩٨) د . محمود أحمد الحفنى ، موسيقى قدماء المصريين ، ص ٥٧ .

(٩٩) فايد العمروسى ، الجوارى المغنيات ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٤٥ م ، ص ٣٩ - ٤٠ .

(١٠٠) أندري بارو ، المرجع السابق ، ص ٣٢٣ ، أنظر شكل (٣٣ ب) .

وقد ظهرت نماذج لكل من تلك الآلات فى النقوش الفارسية منذ زمن بعيد فظهر المزمار على التحف المعدنية من الفضة من العصر الساسانى وبعده، مثال ذلك طبق من الفضة (القرن ٨-٩ م) فى متحف الارميتاج فى ليننجراد، ودورق من الفضة (القرن ٨-٩ م) فى متحف الفنون الجميلة فى ليون^(١٠١)، وقد ظهرت صورة هذا المزمار فى تصويرة من مخطوط «كنز التحف» مجهول المؤلف، (ايران منتصف القرن ١٤ م) ومحفوظ فى المتحف البريطانى.. نظراً لما تتمتع به هذه الآلة من قوة فى الصوت فأنها لم تكن مناسبة للأجواء الشاعرية الهادئة التى صورت فيها مجالس الطرب وسط الحداثق الغناء، وفى أبهاء القصور كذلك كان الحال بالنسبة للمزمار المزدوج، أما المزمار المتعدد الأنابيب فحظى باهتمام المصورين لاسيما فى النصف الثانى من القرن ١٦ م فتوجد تصويرة فى مجموعة جولوبو فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن وتمثل «أميراً هندياً يعزف المزمار، وقد نسبها مارتين (Martin) إلى أقارضا^(١٠٢)، بينما نسبها روبنسون (Robinson) إلى «محمد مؤمن» فى تاريخ لاحق ٩٨٨ - ٩٩٩ هـ - ١٥٨٠ - ١٥٩٠^(١٠٣). كذلك فقد ظهر فى بعض رسوم الدراويش التى تنسب إلى المصور محمدى مثل التصويرة المحفوظة فى مجموعة «جيسى بيك»^(١٠٤).

(101) Farmer, (H.G.); Op. cit. abb. 5-6.

(102) Martin; (F.R.); The Miniature Painting. p. 65. fig. 30.

(103) Robinson, (B.W.), Drawings. pl. 49.

(١٠٤) أنظر: مناظر حلقات سماع الصوفية.

ويبدو أن هذا النوع من الزمار كان موجوداً في مصر وفي تركيا، فقد ظهر في صورة من مخطوط كشف الميوس (مصر القرن ١٤ م) في متحف طوبقا بوسراى فى اسطنبول (١٠٥) وفي صورة من عمل المصور العثمانى لوى (١٨ م) محفوظة فى متحف طوبقا سراى وتمثل «أربع موسيقيات» (١٠٦). ولا يزال هذا الزمار مستعملاً فى بعض دول آسيا وشرق أوربا.
جـ- البوق أو النفير (١٠٧):

وتنسب الروايات التركية اختراع البوق إلى الملك الفارسي «منوجهر» (١٠٨) إلا أن أول من صنعه من المعدن قدماء المصريين (١٠٩). وقد ارتبط منذ ظهوره بالنواحي العسكرية فظهر فى نقش جددارى يمثل حرس الملك أمينوفيس الرابع من نقوش مقابر العمارنة (١١٠). وفى منظر فرقة الموسيقى العسكرية على جدران معبد الملكة حتشبسوت بالدير البحرى (١١١)، وكان يرتبط بالصيد لدى الساسانيين كما فى نقوش طاق بستان.

وقد استمر كذلك فى العصر الإسلامى وكان من أهم الأدوات الموسيقية لدى الطبلخاناه وملازماً لرسم المناظر الحربية، مثال ذلك

(105) Farmer, (H.G.); Op. cit. abb. 97.

(106) Aslanapa, (O.); Turkish Art and Architecture. London. 1971. fig. 243.

(١٠٧) البوق: اسم جنس يطلق على آلة من فصيلة القرن أو النفير. فارمر (هنرى جورج)، البوق، دائرة المعارف الإسلامية، مجلد ٨، طبعة دار الشعب، بدون تاريخ، ص ٤٢٥. أنظر (شكل ٣٤ - ج).

(١٠٨) فارمر (هنرى جورج) نفس المرجع، ٤٢٦.

(١٠٩) د. محمود أحمد الحفنى، موسيقى الممالك القديمة، ص ٥٨.

(١١٠) د. محمود أحمد الحفنى، المرجع نفسه، ص ٦٠.

(١١١) د. ثروت عكاشة، الفن المصرى، ج ٣، لوحة ٨٢.

تصويرة من مخطوط «خاوران نامه» لابن حسان تحمل تاريخ ٨٨١ هـ (١٤٧٧ م) من عمل المصور فرهاد محفوظة في مجموعة خاصة بأمريكا (١١٢).

كما ظهر إلى جانب هذا الشكل من الأبواق بوقاً يعرف بـ «الكرناي» (١١٣)، وهو نغير به تقوس في مقدمته على شكل حرف و قد أصبح هذا الشكل من أهم خصائص الموسيقى العسكرية منذ النصف الثاني من القرن ١٥ م وحتى نهاية العصر الصفوي فتري نماذج له في تصويرة من مخطوط خسة نظامي ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) محفوظ في مكتبة شيسترييتي في دبلن وتمثل «معركة العشائر» (١١٤)، وفي تصويرة أخرى من مخطوط مير علي شيرنواي ٩٣١ - ٩٣٢ هـ، (١٥٢٦ - ١٥٢٧ م) تنسب لشيخ زادة ومحفوظة في المكتبة الأهلية في باريس وتمثل «الاسكندر الأكبر في معركة ضد دارا» (١١٥).

وقد عرضت لهذا النوع من الآلات لأنها استعملت في تصاوير الصيد المحصورة بآلات الطرب والتي سأتناولها بالدراسة فظهر البوق والقرن في تصويرة من شاهنامه طهماسب (تبريز ٩٣٢ - ٩٣٧ هـ) (١٥٢٥ - ١٥٣٠ م)، وتمثل «سياوش وأفراسياب في رحلة صيد» (١١٦). كما ظهرت الأبواق في تصاوير لعب البولو ويظهر ذلك

(112) Grube, (E.); Muslim Miniature. pl. 46.

(١١٣) الكلمة مشتقة من الكلمة الآشورية قرونو، ومن العربية قرن وينطبق في الفارسية كرنای ووردت هكذا في الشاهنامه (هنري جورج فارمر؛ المرجع السابق، ص ٤٢٩. أنظر: شكل (٣٤ - د).

(114) Robinson, (B.W.); Persian Miniature. pl. 13.

(115) Welch, (S.C.); Persian Painting. pl. 14.

(١١٦) ولش (كارى سيوارت)، شاهنامه الشاه طهماسب، لوحة ٥١.

فى تصورة من الشاهنامة (القرن ١٠هـ - ١٦م) محفوظة فى دار الكتب المصرية بالقاهرة وتمثل «لعبة البولو» (١١٧).

٣- الآلات الايقاعية:

أ- الدف: (١١٨):

يوجد منه نوعان: المستطيل، والمستدير، ويعتبر المستطيل أقدم إذ وجد منذ العصر الفرعونى واستمر مستعملاً حتى نهاية الأسرة ١٨ ووجد على منحوتة حجرية تمثل الملك الأشورى سنحاريب (٧٠٤ - ٦٠١ ق.م)، عثر عليها فى نينوى ومحفوظة فى متحف برلين (١١٩). ووجد بعد ذلك عند العرب وأطلق عليه «المربع» (١٢٠) وكان سائداً خلال عصر الخلفاء الراشدين وطوال القرن الأول الهجرى (١٢١).

ولكن هذا النوع من الدف المربع كان قليل الظهور فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى ويوجد نموذج له فى تصورة من مرقعة جلشان حوالى ٩٣٧ - ٩٤٧ هـ (١٥٣٠ - ١٥٤٠م) محفوظ فى متحف قصر جلستان بطهران، وتمثل أميراً يستقبل ضيوفه فى حديقة (١٢٢)، وقد ظهر مصاحباً للعود والدف المستدير. أما النوع المستدير فيعتبر من أكثر

(١١٧) لوحة (٧٣) لم يسبق نشرها.

(١١٨) فارسيت دى (السيد آدى شير، المرجع السابق، ص ٦٥)، انظر شكل (١٣٥).

(١١٩) د. صبحى أنور رشيد، الآلات الموسيقية فى العصور الأثرية، المجلة الموسيقية، العدد ١٥ -

مارس، ١٩٧٥، ص ٣٤.

(١٢٠) د. محمود أحمد الحفنى، موسيقى قدماء المصريين، ص ٦٥ - ٦٧.

(١٢١) صادق محمود الجميل، السابق، حاشية، ص ٤١.

(122) Gray, (B.): Persian Miniatures. pl. 19.

الآلات الايقاعية ظهوراً في العصرين التيمورى والصفوى سواء كان ذلك فى المخطوطات أو على التحف التطبيقية، وقد ظهر مصاحباً للآلات الأخرى فى معظم التصاوير ولكن ذلك لم يمنع من وجود تصاوير يظهر فيها الدف منفرداً وخاصة فى النصف الثانى من العصر الصفوى مثل صورة تمثل «نزهة فى الهواء الطلق» من مخطوط يوسف وزليخا ٩٧٧ هـ (١٥٦٩ م) فى المكتبة البودلية باكسفورد (١٢٣)، وفى صورة من بستان سعدى ٩٩٩ — ١٠٠٩ هـ (١٥٩٠ — ١٦٠٠ م) فى مكتبة شيستريتي وتمثل جمع مرج (١٢٤).

ومن المعروف أنه فى القرن ١٧ م وعندما تسربت إلى فن التصوير الفارسى بعض مظاهر الضعف فقد كان ضمن هذه المظاهر الاكتفاء بضارب أو ضاربة الدف فقط، وقد ظهر ذلك الميل فى العديد من تصاوير المصور رضا عباسى ومدرسته ومن أمثلة ذلك صورة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ١٦٥٦٩ وتمثل «مجلس طرب فى حديقة وترجع إلى بداية القرن ١٧ م (١٢٥)، وظهر ذلك بكثرة على التحف التطبيقية أيضاً مثال ذلك فى جامعة مفصصة من باب مدهون ومرسوم باللاكيه محفوظ فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة (رقم ٥٥١ — أ، ب) وتمثل ضاربة دف بين سيدتين وسط الأغصان (١٢٦).

(123) Gray, (B.); Persian Painting, pl. 11.

(124) Robinson, (B.W.); Op. cit. pl. 27.

(١٢٥) لوحة (٢٦) لم يسبق نشرها.

(١٢٦) لوحة (٣٥) لم يسبق نشرها.

وبالإضافة إلى مناظر الطرب كان الدف من أهم الآلات مع الناي فى حلقات سماع الصوفية. وقد ظهر الدف على كثير من التحف التطبيقية الحرفية والمعدنية والخشبية من مصر وغيرها من بلدان العالم الإسلامى.

ب- الطبل (١٢٧):

توجد منه أنواع متعددة مثل: الطبل باز وهى طبله صغيرة من المعدن تقرع بواسطة شريط من الجلد أو القماش (١٢٨)، ويوجد نموذج لها فى المتحف الحربى فى ميونخ من النحاس المطعم بالذهب ومحاطة بإطار من القطيفة الحمراء ومزخرفة بفصوص بارزة وترجع إلى القرن ١٧م (١٢٩).

والكوبة: وهى طبله مدورة النهايتان تستدق فى الوسط تغطى بالجلد من ناحيتين وتقرع بالأصابع وتعلق على صدر العازف (١٣٠)، وكانت هذه من أكثر الأنواع ظهوراً فقد ظهرت فى النقوش والتحف الإيرانية منذ العصر الساسانى واستمرت فيما بعد العصر الساسانى على التحف المعدنية مثل دورق من الفضة (القرن ٨-٩م) محفوظ فى متحف الفنون الجميلة فى ليون، وعلى طبق من الخزف المرسوم باللون الأسود (القرن ١٢م) محفوظ فى المتحف الوطنى لفيكتوريا فى ملبورن (١٣١).

(١٢٧) شكل (٣٥).

(١٢٨) فارمر (هنرى جورج)، الموسيقى والفناء فى ألف ليلة وليلة، ص ٤٥.

— د. حسين على محفوظ، معجم الموسيقى العربية، بغداد، ١٩٦٤، ص ٤٠.

(129) Erdman, (H.); Iranische Kunst in Deutschen Museum. Wiesbaden. 1987. pl. 28.

(١٣٠) د. صبحى أنور رشيد، الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية، ص ٢٧٥.

— شكل (٣٥ ب - ج).

(Farmer, (H.G.); Op. cit. abb. 48.

والملاحظ أنه فى كل تصاوير الطرب فى المخطوطات كان يكتفى بالدف كآلة ايقاعية إلا أنه قد حدث بعض التغير فى رسوم الدراويش فى نهاية القرن ١٦م ، وشمل هذا تغيراً فى الآلات الموسيقية ، فنرى فى رسوم الدراويش التى رسمها المصور «محمدي» يرسم أحد الموسيقين يضرب الكوبة (١٣٢).

وبالإضافة إلى ذلك فقد ظهرت أنواع من الطبول الكبيرة التى ظهرت فى تصاوير المواكب ومناظر الصيد ولعب البولوفى الممارك وأُخذت أسماء عدة منها : الطبل الكبير وهى عبارة عن طبلتين كبيرتين تحملان على جانبي الفرس أو البعير كما فى تصويرة من خمسة نظامى ٨٩٠هـ (١٤٨٥م) فى مكتبة شيسترىتى وتمثل حرب القبائل ، كما تظهر بوضوح فى تصويرة من مخطوط ديوان حافظ (أواخر القرن ١٥م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (٣٥ - م أدب فارسى) ورقة ١٨٤ وجه وتمثل مجموعة تلعب البول داخل قصر (١٣٣).

كما يوجد نوع يسمى «الكرجا» وهى طبلة مغولية كبيرة يحملها رجلان ويقوم ثالث بالطرق بمطارق خشبية تنتهى بشكل كرة ، وقد ظهرت بوضوح فى تصويرة من مخطوط جامع التواريخ (تبريز بداية القرن ١٤م) محفوظ فى مكتبة جامعة أدنبرج وتمثل «حرب المغول لفتح قلعة

(١٣٢) جاء فى حديث عبدالله بن عمر «نهى رسول الله ﷺ عن الخمر والميسر والكوبة والغبيراء وكل مسكر» (ابن سيده : المخصص ، طبعة بيروت ، بدون تاريخ ، ج ١٣ ، ص ١٥) . وقال الغزالي لولا ما فى الكوبة من التشبه بالخنثين وعاداتهم فى ضرب الكوبة لكان مثل طبل الحجيج والحرب (احياء علوم الدين ، ج ٢ ، مكتبة الدعوة الإسلامية ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ٢٧٢) .

(١٣٣) لوحة (٧٣) لم يسبق نشرها .

قصدار» (١٣٤). ولم تكن الطبول وقفا على الفن الإيراني بل ظهرت في كافة الفنون، وهى من أكثر الآلات الموسيقية تنوعاً واختلافاً من مكان إلى آخر كما هو الحال فى الوقت الحالى.

جـ- الصنوج (الطقاطيق) (١٣٥):

وقد ارتبط هذا النوع من الآلات الايقاعية بالراقصات أثناء رقصهن، والملاحظ أن الراقصات فى العصر الساسانى كن يمسكن بأثنين من الجلاجل المعدنية الكبيرة الحجم مثال ذلك اثناء من الفضة يرجع إلى القرن ٨م محفوظ فى متحف الأرميتاج فى ليننجراد (١٣٦). وكانت الصنوج أكثر ظهوراً فى التماثيل والتحف التطبيقية التى ترجع إلى العصر الصفوى حيث أصبحت الصنوج عبارة عن قطعتين مستطيلتين من المعدن تمسك بهما الراقصة. ويظهر ذلك بوضوح فى صورة من ديوان حافظ ٩٤٠هـ (١٥٣٣م) محفوظ فى مجموعة خاصة فى كمبردج وتمثل محبين فى مجلس طرب (١٣٧)، وتظهر الراقصتان وقد أمسكت كل منهما بأثنين من الصنوج فى كل يد، ويظهر نفس الشكل من الصنوج فى صورة من الشاهنامه ٩٦٧هـ (١٥٦٠م)

(431) Farman, (H.G.); Op. cit. abb. 70.

(١٣٥) ظهر نوع من الصنوج الكبيرة يسمى «كوس» معرب كوست وهى قطع كبيرة مستديرة من المعدن يدق بها أثناء الحرب ومعناها بالفارسية الصدمة، أما الصنوج التى نحن بصددتها فهى من الفارسية «سنج» (السيد آدم شير، المرجع السابق، ص ١٠٨).

وجاء فى قاموس الفارسية ما يفيد أن الصنج أيضاً فارسية وتعنى قرصين من المعدن يضرب أحدهما بالآخر بواسطة اليد. (عبد المنعم محمد حسين، المرجع السابق، ص ٣٨٤)، حسين على محفوظ، المرجع السابق، ص ٣٩.

(١٣٦) شكل (٣٥-د).

(137) Welch, (S.A.); Persian Painting. pl. 15.

محفوظ فى مكتبة المكتب الهندى فى لندن، وتمثل «بهرام جور مع شنكل ملك الهند فى مجلس طرب» (١٣٨). كما ظهرت الراقصات يمسكن بالصنوج على التحف التطبيقية التى ترجع لنفس الفترة ومن ذلك صحن من الخزف المتعدد الألوان حوالى ٩٥٧ هـ (١٥٥٠ م) ومحفوظ فى متحف فيكتوريا والبرت فى لندن (١٣٩). وتعتبر الصنوج من أقدم الآلات الإيقاعية فقد وجدت منذ العصر الفرعونى فى رسوم الراقصات، وقد تبقى فى المتحف البريطانى بعض نماذجها (١٤٠).

ومن خلال هذا العرض لآلات الطرب فى العصرين التيمورى والصفوى يمكن استخلاص عدة ملاحظات وأهمها:

— أن أكثر الآلات الموسيقية ظهوراً فى التصاوير وبالتالي استعمالاً فى تلك الفترة الجنك والعود والطنبور والرباب ومن آلات النفخ الناي ومن الايقاعات الدف.

— إن ممارسة فن الموسيقى لم يكن قصراً على الرجال بل ظهرت فى كثير من التصاوير النساء يعزفن الموسيقى، ولكن عزف النساء اقتصر على الجنك والطنبور والناي والدف.

— كان عدد العازفين فى البداية محدوداً ولا يتجاوز اثنين أو ثلاثة عازفين فى تصاوير المجالس، ولكن مع مجيئ بهزاد زاد عدد العازفين فى التصوير، كما فى صورة مرقعة جلشان ٨٩٦ هـ (١٤٩٠ م) حيث أصبح عدد العازفين أربعة رجال (عود وجنك وطنبور وناي) بينما تعزف سيدة أخرى الجنك فى جناح الحريم، وقد زاد هذا العدد

(138) Robinson, (B.W.); op. cit. pl. 49.

(139) Pope, (A.U.); A Survey. Vol. V. pl. 7928.

(140) Anderson, (R.D.); Musical Instruments. Oxford. 1976. figs. 23-34.

فى تصوىرة الشاهنامة (٩٠٢هـ - ١٤٩٦م) فى مئونخ إلى ستة عازفین (جنگ - عود - نای، وثلاثة ضاربین على الدفوف) وظهر عدد مماثل فى تصوىرة من مخطوط الشاهنامة محفوظ فى متحف طوبقا بوسراى فى استانبول فنرى فى الشرفة العلوية خمسة عازفین (جنگ - عود - دف - رباب - نای) وفى أسفل وإلى جانب الأمير عازف طنبور.

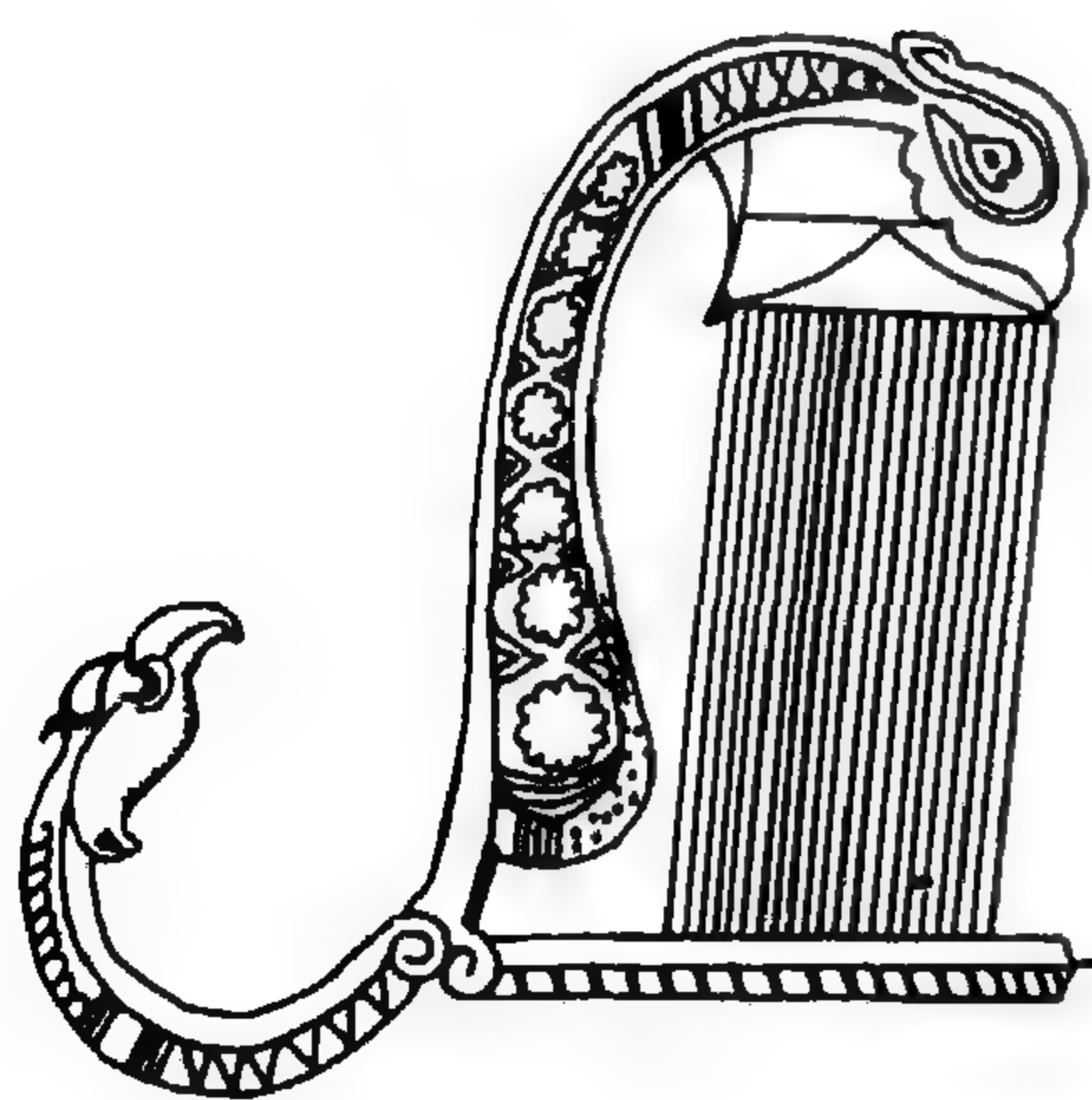
— من خلال تصوىرة مرقعة جلشان السابقة وغيرها من التصاوير يتضح أنه لم يكن ضروريا أن يصاحب العزف آلة إيقاع .
— يلاحظ أن الفنان قد التزم الدقة فى تصوير الآلات واطهار عدد أوتارها وعدد الملاوى (المفاتيح) مما يعتبر مجالاً خصباً لدراسة تطور الآلات الموسيقية ومعرفة أنواع الموسيقى السائدة.

— أن ما وصلنا من الآلات الموسيقية التى ترجع إلى العصور الإسلامية تعتبر قليلة بالقياس إلى ما وصلنا من العصور القديمة وبصفة خاصة العصر الفرعونى، ويرجع السبب فى ذلك إلى الاعتقاد القديم فى البعث ودفن كثير من الآلات الموسيقية مع الموتى وبنفس حالتها، أما فى العصور الإسلامية فنظراً لأن هذه الآلات كانت تورث وتظل مستعملة من شخص إلى آخر فلم يصلنا منها الكثير، ويعطى ذلك أهمية كبرى للتعرف على أشكال هذه الآلات وأنماطها وامكانياتها الصوتية وحدودها اللحنية من خلال التصاوير وغيرها من الأعمال الفنية .

— إن دراسة أشكال الآلات الموسيقية وتتبع تطورها من خلال التصاوير والتحف التطبيقية يمكن أن تكون إحدى القرائن التى يمكن الاعتماد عليها فى تأريخ بعض التصاوير إذ أن هذه الآلات قد مرت بمراحل

من التطور واتخذت شكلاً مختلفاً في كل فترة، فكما سبق أن عرضنا فقد اتخذ العود والطنبور شكلاً مختلفاً في النصف الثاني من العصر التيموري والعصر الصفوي عما كان عليه في العصر المغولي والنصف الأول من العصر التيموري، وكان ظهور الكنارة قاصراً على العصر الصفوي، كما تحولت الصنوج في العصر الصفوي إلى الشكل المستطيل بدلاً من الشكل الدائري الذي كان سائداً في تصاوير العصر التيموري.

— إن دراسة الآلات الموسيقية يمكن أن نستنتج منها العديد من النتائج، إذ أنها تدل على التقدم الصناعي نظراً لما تتطلبه صناعتها من دقة متناهية ومهارة صناعية فائقة، كما يدل شكل الآلة وعدد أوتارها وطريقة العزف عليها على مدى التقدم الفني والعلمي إن أن شكل الآلة ينم عن الألحان التي يمكن أن تؤدي عليها والذي يرتبط بدوره بالتقدم والتحضر فكلما كانت الآلة متعددة الأوتار يؤدي كل وتر عدداً من النغمات دل ذلك على مدنية موسيقية والذي لا يمكن الوصول إليها إلا بتقديم علمي إذ أن الآلات الموسيقية ترتبط بالكثير من العلوم مثل الرياضيات والفيزياء، وبتطبيق ذلك على أشكال الآلات التي ظهرت في تصاوير الطرب في العصرين التيموري والصفوي والتي عرضنا لها في هذا الفصل يمكننا أن نشهد للشعب الفارسي بمدنية فنية وصناعية وعلمية في هذين العصرين.



الباب الثالث

موضوعات مناظر الطرب



الفصل الأول

تصاویر ذات طابع ملکی

يعتبر الفرس من أكثر الأمم اعتزازاً بحضارتهم ، ومن أشد الشعوب التصاقاً بماضيهم ، ويبدو ذلك واضحاً في حياة الفرس وتقاليدهم بعد الإسلام والتي إحتفظت بالكثير مما كان عليه الفرس قبل الإسلام ، ومن ذلك تمسك الفرس بالاحتفال بأعيادهم القديمة مثل : النوروز ، والسدق ، والمهرجان ، والشركان والفروودجان ، والكوسج ، وبهمنجة (١) وكانت هذه الأعياد لا تخلو في مظاهر الاحتفال بها من الطرب ومجالسه ، ومما ساعد على زيادة هذه المجالس ما أضيف إلى تلك الأعياد من أعياد إسلامية عامة وشيعية خاصة .

وإلى جانب الأعياد ، فلقد كان الطرب شريكاً في الكثير من المناسبات الاجتماعية التي اعتاد الفرس الاحتفال بها مثل الزواج والميلاد ، كما كان الطرب من أهم مظاهر مجالس السلاطين مع زوجاتهم ، وقد أدرك الفرس أهمية اظهار عظمتهم وجلال ملكهم لضيوفهم ، لذا فقد كانت استقبالات الفرس لغيرهم من الحكام والسفراء تتم في مجالس الطرب التي يظهر فيها ملوك الفرس عظمة ملكهم ويفخرون بما لديهم من موسيقيين ومغنين ، ويظهرون للضياف مدى حب الناس لهم إذا كانت الأغاني في مثل هذه المناسبات تتضمن مدحاً للملك والاشادة بحكمه وحكمته وعدله .

(١) عن الأعياد الفارسية أنظر:

— البيروني (أبي الريحان محمد بن أحمد) ، الآثار الباقية عن القرون الخالية ، طبعة ليبزج ، تحقيق : ادوارد ساخاو ، ليبزج ، ١٩٧٨ ، ص ٣١٥ — ٣٣٢ .

— المسعودي (أبي الحسن علي بن الحسين بن علي) ، المتوفى ٣٤٦هـ مروج الذهب ومبداً الجواهر ، تحقيق محمد يحيى الدين عبد المجيد ، كتاب التحرير القاهرة ١٣٨٦هـ — ١٩٦٦م ، ص ٤٣٠ ، وما بعدها .

— د. طه ندا : الأعياد الفارسية في العالم الإسلامي (مجلة كلية الآداب جامعة الاسكندرية — مجلد ١٧) إسكندرية — ١٩٦٤ .

وتفانياً فى حب الطرب وتوغله فى نفوس الفرس فقد جعلوه ضمن
مراسم رحلاتهم فى الهواء الطلق وفى رحلات الصيد، وقد عرضت فى
الباب السابق نماذج متعددة لمناظر الطرب فى الحدائق والقصور، والتي
كانت ذات طابع ملكى فى غالبيتها وتعرض فى هذا الفصل لنوع آخر
من التصاوير ذات الطابع الملكى أيضاً، وهى مناظر الصيد واللعب.
ويعتبر الصيد من أقدم الحرف والفنون التى مارسها الإنسان منذ
آلاف السنين، فهو للعامّة نوع من الرزق، وللملوك والقادة لون من
الحرب وقت السلم، وقد دأب المصورون على تصوير هذه المناظر لأنها
كانت إحدى سمات الملك، كما كانت من الشعائر الدينية لدى بعض
الشعوب ومنهم المصريون القدماء.

ويعتبر منظر الصيد المنقوش على جدران مقبرة تى (Ti) من
الأسرة الخامسة الفرعونية (٢٥٦٣ - ٢٤٢٣ ق.م) من أقدم مناظر
الصيد، وكذلك النقش السومرى (ق ٢٤ ق.م) والمحفوظ فى المتحف
العراقى فى بغداد (٢).

وتدل النقوش الحجرية الآشورية على مكانه الصيد لدى ملوك
الآشوريين حيث كان الصيد التسلية الأساسية لهم والفرصة الوحيدة لإظهار
مهارتهم (٣)، وتعد نقوش قصر سينا خريب الآشورية والتي نقل بعضها
إلى المتحف البريطانى من أروع الأمثلة على ذلك إذ أن كثير منها يمثل
رحلات الصيد الملكية (٤)، وما يميز مناظر الصيد الآشورية الصيد

(2) Lushey, (Sch.); The Pictorial tile cycle of Hast Behast in Isfahan and its Iconographic Tradition. Rome. 1978. p. 73.

(3) Hassan, (Z.A.); Hunting as Practised in Arab Countries of the middle ages. Cairo. 1937. p.3.

(٤) د. عبدالعزيز صالح، مصر والشرق الأدنى القديم، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٥٣٧.

بالعربة والمحتمل أن يكون مستمداً من بلاد الشام عن طريق الحيثيين حيث عثر على منظر صيد بالعربة فى معلتايا (٥).

وتحفل النقوش الساسانية مثل نقش طاق بستان بمناظر الصيد مثل نقش يمثل «كسرى الثانى يصيد الوعول أو الخنازير البرية» (٦)، وكان للارتباط بين الصيد وبعض المناسبات الفارسية أكبر الأثر فى الاهتمام بالصيد، فكانت العادة فى عيد السدق (٧) أن يشعل الفرس النار ويصيد ملوكهم الوحوش والطيور ويربطون إلى أرجلها أعشاباً مشتعلة (٨) ويعتبر بهرام جور من ملوك الساسانيين الذين كان للصيد نصيب وافر من وقتهم (٩).

(٥) د. حسن الباشا، تاريخ الفن فى العراق القديم، الطبعة الأولى، القاهرة، مكتبة النهضة، ١٩٥٦، ص ٩٦.

نقلاً عن: Gurney, (O.R.); The Hittites. A Pelican Book. 1952. fig. 18; p. 207.

(٦) كريستنسن (آرثر)، إيران فى عهد الساسانيين، ترجمة د. يحيى الخشاب مراجعة: د. عبدالوهاب عزام، القاهرة، ١٩٥٧، ص ١١.

(٧) قال القلقشندى أنه لما كمل لكيومرت مائة ولد زوج الذكور بالإناث وصنع عرساً أكثر فيه من النيران واتبعت الفرس ذلك (صبح الأعشى، ج ٢، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٢٨، ص ٤٢٢).

بينما تنسب الشاهنامة السدق إلى الملك أوشهينج عندما ضرب حية بجحر فأصطدم الحجر بصخور الجبل فأحدثت نارا، ولما خيم الليل أشعل أوشهينج نارا كبيرة، وظل ملوك الفرس يحتفلون بتلك المناسبة حتى صارت عيداً يعرف بالسدق. (سمير مالطى: الشاهنامة ملحمة الفرس الكبرى، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨١، ص ٧). والكلمة من صد بمعنى مائة والهاء للنسبة فهى عند الفرس «صدة» ثم حرف عند العرب إلى سدق. (السيد آدى شير: المرجع السابق، ص ٨٧).

(٨) د. حسين مجيب المصرى، أثر الفرس فى حضارة الإسلام، ص ٢٠٠.

(٩) كلمة «گور» فارسية وتعنى الحمار الوحشى، وقد لقب بهرام بذلك لاشتهاره بصيد الحمار الوحشى، وقد مات بهرام فى إحدى رحلات صيده. (أبو القاسم الفردوسى: الشاهنامة، ج ٢، ترجمة: د. عبدالوهاب عزام، القاهرة، ١٩٣٢، ص ٩١). كما تعنى الكلمة قبر أيضاً.

وقد استمر الاهتمام بالصيد خلال العصور الإسلامية ، وارتبطت المهارة فى الصيد بالعديد من الخلفاء والحكام والأمراء ، فكان يزيد بن معاوية من أشد الخلفاء الأمويين ولوعا بالصيد^(١٠) ، كما كان الخليفة المعتصم من أكثر الخلفاء العباسيين اهتماما بالصيد ، وكان الصيد فى العصر السلجوقى من مراسم الزفاف إذ كانت العادة أن يخرج والد العروس للصيد ، كما حدث عندما تزوج الخليفة العباسى المكتفى من ابنة السلطان السلجوقى مسعود (سنة ٥٣١هـ / ١١٣٧م) فخرج السلطان مسعود مع حاشيته فى رحلة صيد^(١١) وكان السلطان السلجوقى ملكشاه من أمهر السلاجقة فى الصيد ، حتى بلغ حدقه للصيد أنه بنى فى السبعينى بطريق مكة منارة من جاجم الحيوانات التى صادها ، كما بنى منارة أخرى فى بلاد ما وراء النهر^(١٢) . وعلى الرغم مما يبدو فى تلك الروايات من مبالغة إلا أنها تدل فى النهاية على ما كان للمهارة فى الصيد من تقدير لدى الناس .

أما فى العصر التيمورى فكانت المهارة فى الصيد إحدى سمات الحكام ، فكان تيمور ذا مهارة فائقة فى الصيد وألعاب الفروسية^(١٣) ،

(١٠) المسعودى (أبى الحسن على بن الحسين) ، توفى سنة ٣٤٦هـ ، مروج الذهب ومعادن الجوهر ج ٣ ، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٦٧ .

(١١) د . محمد محمود أدریس ، رسوم السلاجقة ونظمهم الاجتماعية ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ١٣٤ - ١٣٥ .

(١٢) جرجى زيدان ، تاريخ التمدن الإسلامى ، جزء ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٥٧ .

— د . أحمد عبدالرازق : وسائل التسلية عند المسلمين ، (دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجرى ، المجلد الأول ، القاهرة ، ١٩٨٥) ، ص ١١٧ - ١١٨ .

(١٣) فابرى (أرمينيوس) ، المرجع السابق ، ص ٢٠٧ .

وقد بلغ من حذق التيموريين للصيد أنهم كانوا يستخدمون النمر فى الصيد، وكان مما أرسله شاه رخ ضمن هداياه لامبراطور الصين مجموعة من النمر الصغيرة المدربة على الصيد^(١٤).

ولم يقل الاهتمام بالصيد فى العصر الصفوى عما كان عليه فى العصر التيمورى، فكانت العادة أن يخرج الشاه الصفوى فى اليوم التالى للنيروز مع عدد من نسائه للصيد على أطراف الغابات حيث يواصل احتفالاته بعيد النوروز^(١٥)، وكان الشاه اسماعيل بهوى صيد الأسود، وكان ينعم على كل من يخبره بوجود أسد فى جهة ما بفرس بعده ثم يخرج لصيد بمفرده^(١٦).

وتعتبر الموسيقى والتطريب إحدى أهم وسائل الصيد التى استعملت منذ أقدم العصور وفى نقش آشورى يمثل آشوربانيبال الثانى (٨٨٣ - ٨٥٩ ق.م) يصيد الأسود والثيران تظهر مجموعة من العازفين يصاحبون عملية الصيد^(١٧)، وقد استمر هذا التقليد فى العصر الساسانى، فقد جاء أن بهرام جور (٤٢١ - ٤٣٨ م) اصطحب فى

(41) Martin, (F.R.); Miniatures from the period of Timur. p. 5.

(وقد ورد أن بلاد الفرس ظلت فترة طويلة تستأنس الحيوانات الوحشية وكانوا يصيدون بالأسد والنمر وأرادوا تدريب الأسود على القتال فى المعارك ولكنهم لم يفلحوا). ملطرون، الجغرافيا العمومية، (ج ٣، ص ١١٧). كما جاء فى الشاهنامه أنه عندما خرج كشتاسب لبحث عن أخيه زرير وصل إلى أطراف كابل نزل وأشتغل بالشراب فى ليلة ثم أدلىج بالهزة والفهود والجوارح فى طلب الصيد (أبو القاسم الفردوسى، الشاهنامه، ج ١، ص ٣١٠).

(١٥) د. طه نداء، الأعياد الفارسية فى العالم الإسلامى، (مجلة كلية الآداب، جامعة الاسكندرية، مجلد ١٧، الإسكندرية ١٩٦٤، ص ٢٢).

(١٦) البديس (شرف خان)، المرجع السابق، ص ١٢٨.

(17) Lushey, (Sch.); Op. cit. p. 74.

إحدى رحلات صيده مائة بغل عليها المغاني والمسمعات (١٨)، وكان كسرى برويز (٥٩٠ - ٦٢٨ م) يستصحب معه في رحلات صيده ألف عواد على رؤوسهم أكاليل الذهب (١٩)، كما أن داد بن كسرى أول من استخدم الطبل في الصيد (٢٠)، ويدل على استخدام الساسانيين للموسيقى في الصيد مناظر الصيد المنقوشة في طاق بستان.

وأما عن السبب في اصطحاب الموسيقى والمغنين في رحلات الصيد فإنه وإن كان للتسلية والتخفيف عن القائمين بالصيد، إلا أن الهدف الأساسي منه هو استمالة الحيوانات والطيور مما يسهل صيدها، فالللموسيقى تأثير بالغ في كثير من الحيوانات والطيور، فقد ذكر وهب بن منبه أن داود عليه السلام كان يقرأ الزبور بسبعين لحناً فتحن إليه الطيور وتصطف على رأسه وتتساقط في مجلسه، كما كانت الوحوش تستأنس إليه (٢١)، ويصاد الفيل والغزال والابل بالغناء العذب والصغير الحسن، ويصاد الظبي بأشغال النيران وتحريك الأجراس، ويصاد الدارج بإحداث صغير يشبه صفيره (٢٢) لذا فقد صنعت أبواق من العاج تصدر أصواتاً مشابهة لأصوات الحيوانات حتى تتجه إليها فتصاد، ويعتبر البوق المحفوظ في متحف فيكتوريا والبرت (رقم ٢٩٥٣ - ١٨٦٢) والذي يرجع إلى القرن ١١ - ١٢ م من أبداع أمثلتها (٢٣).

(١٨) أبو القاسم الفردوسي، الشاهنامه، ج ٢، ص ٨٨.

(١٩) أبو القاسم الفردوسي، نفس المرجع، ص ٢٣٦.

(٢٠) د. عبد الرحمن رأفت الباشا، الصيد عند العرب، أدواته وطرقه، حيوانه الصائد والمصيد، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨٣، ص ١١.

(٢١) أحمد تيمور، الموسيقى والغناء عند العرب، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٣٠.

(٢٢) د. عبد الرحمن رأفت الباشا، المرجع السابق، ص ٩٠.

(23) Farmer, (H.G.), Musikgeschichte. abb. 73.

ولا يقتصر دور الموسيقى على صيد الحيوانات، بل أنها تساعد على صيد الطيور فبعد أن يلقى إليها الحب تذعر بدق الطبول فيسهل صيدها (٢٤)، كما تصاد طيور الماء بدق الطبول فقد ذكر أسامة بن منقذ أنه فى رحلات صيد ملك الأمراء الأتابك زنكى كان يتقدم البازدارية بالبزاة ترميها على طيور الماء وتدق الطبول كجارى العادة (٢٥). وإذا كان للموسيقى هذا الأثر فى صيد الحيوانات والطيور، فإن لاصطحابها فى رحلات الصيد أثر شديد فى أبعاد الحيوانات المفترسة، فالأسد يفر عند سماع الصوت المرتفع للطبول، فقد ذكر الجاحظ أن أبا ثعلبة الأعرج عندما مر على وادى السباع أمر غلمان به بدق الطبول فأحجم الأسد عنهم (٢٦). ومبالغة من المصورين لظهار مدى تأثير الحيوانات بالموسيقى وتقبلهم لها فقد صورت بعض الحيوانات وهى تعزف الآلات الموسيقية، فتوجد فى القاعة الجانبية من قصر عمرة ٩٢ هـ (٧١١ م) نقش يمثل قرداً يعزف آلة موسيقية، ومنظر آخر لدب يجلس على مقعد ويعزف العود (٢٧) وقد ظهر مثل تلك التصاوير فى العصر التيمورى إذ يوجد نقش جدارى (حوالى ١٤٥٠ م) محفوظ فى متحف الفرير جلارى فى واشنطن وتمثل قرداً

(٢٤) د. سعيد عبدالفتاح عاشور، المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٧٠.

(٢٥) د. سعاد ماهر أحمد، البيزرة فى التاريخ والآثار، مجلة الدارة، العدد الأول، ١٩٧٧، ص ٩٩-١٠٠.

(٢٦) أحمد حسن الباقورى، فى عالم الصيد، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٨٤.

(27) Farmer, (H.G.): Op. cit. abb. 14-15.

— د. ثروت عكاشة، التصوير الإسلامى الدينى والعربى، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٧٧، ص ٢٧٧، شكل ١٦٥.

يعزف ربابة (٢٨). ويعتبر هذا الأسلوب في رسم الحيوانات العازفة من التقاليد المتناهية القدم فقد وجدت في الكثير من الحضارات القديمة، ومن ذلك نقش على ختم اسطوانى عثر عليه في مقبرة أور الملكية في العراق (ق ٢٧ - ٢٦ ق. م)، ويمثل النقش قرداً يعزف ناي بينما تستمع إليه بقية الحيوانات، كما وجد نقش مشابه في آثار مدنية لارسا من نفس الفترة (٢٩)، ويحتفظ المتحف البريطانى ببردية مصرية (لأسرة ٢٠ - ٢١) وعليها رسم يمثل «ثعلباً يعزف المزمار المزدوج» (٣٠).

وتشكل مناظر الصيد المصحوبة بالموسيقى جانبا هاماً في التصوير الفارسي في العصرين التيمورى والصفوى، إذ كان لاقبال المصورين على تزيين المخطوطات التى توضح قصص ملوك الفرس حيث كان الصيد أحد مظاهر حياتهم، ومبرزاً لبطولاتهم، أثر كبير في كثرة هذه التصاوير، كما تعتبر مناظر خسرو وشيرين في رحلة صيد، وبهرام جور وأزدة من أكثر مناظر الصيد، إلا أن تمثيل بهرام جور وأزدة في رحلة الصيد كان مصحوباً بالموسيقى دائماً، وقد مثلت قصة بهرام جور وأزدة على التحف التطبيقية قبل تمثيلها في تصاوير المخطوطات بأكثر من قرن، ويظهر مثال لها على ظهر مرآة من البرونز (حوالى ق ٦هـ/ ١٢م) محفوظة في مجموعة ديموت في باريس (٣١)، كما كثر تمثيل هذه القصة على أوانى الخزف المينائى (ق ١٢ - ١٣م) مثال ذلك طبق

(28) farmer, (H.G.); Ibid. 106.

(٢٩) أندري بارو، بلاد آشورينوى وبابل، ترجمة: د. عيسى سلمان، سليم طه التكريتى، بغداد، ١٩٨٠، ص ٣٢٣.

(30) Anderson, (R.D.); Op. cit. p.5. fig. 6.

(31) Pope, (A.U.); A Survey. Vol. VI. pl. 1300.

من الحرف المينائي أواخر القرن ٦ هـ (ق ١٢ — ١٣ م) محفوظ في المتحف البريطاني بلندن^(٣٢) وآخر محفوظ في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين (رقم ٥٦٦٧ / ١) (٣٣).

ولعل من أهم ما يلفت النظر في تمثيل هذه القصة على التحف التطبيقية أنها جاءت متفقة مع ماورد عنها في الشاهنامه حيث مثلاً الاثنان سوياً على ظهر جمل^(٣٤).

وقد سارت مدارس التصوير خلال النصف الأول من العصر التيمورى على نفس الأسلوب في تمثيل هذه القصة، مثال ذلك صورة من الشاهنامه ٨٤٤ هـ (١٤٤١ م) محفوظة في دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ٥٩ — تاريخ فارس) ورقة ٤٠٣ ظهر، وتمثل بهرام جور وأزده في رحلة صيد على ظهر الهجين^(٣٥)، كما يظهر نفس الأسلوب في صورة من الشاهنامه، شيراز ٨٩١ هـ (١٤٨٦ م) محفوظة في المتحف البريطاني وتمثل نفس القصة^(٣٦).

(٣٢) لوحة (٦٧)

(33) Milgeon . (G.); La Ceramique dans l' Art Musulman. Tom. II. Paris. 1913. pl. 62.

(٣٤) جاء في الشاهنامه أن بهرام جور خرج للصيد ومعه الجارية — المغنية وكان له هجين مسرج يسرج من الديباج له أربعة ركب، ركاباً من الذهب وركاباً من الفضة فيركبه ويرتدف الجارية وفي حجرها الجنك، ولما غضب عليها ألقاها من خلفه إلى الأرض وداسها الهجين، ولم يستصحب بعد ذلك جارية في صيده.

(أبو القاسم الفردوس، الشاهنامه، ج ٢، ترجمة: د. عبد الوهاب عزام ص ٧٦ — ٧٧).
والغريب أن يكون الهجين وسيلة صيد إذ أن المتبع أن يكون اتخاذه في الصيد كوسيلة خداع فيمشى الصائد إلى جانبه مستتراً حتى إذا مكنته الفرصة رمى صيده (أحمد حسن الباقورى، المرجع السابق، ص ٨١).

(٣٥) لم يسبق نشرها.

(٣٦) د. حسن الباشا، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، ص ٣٥٤، شكل ٧٢.

وقد تناول بهزاد هذه القصة تناولاً مختلفاً إذ صور كل منها منفصلاً عن الآخر واستبدل المهجين بفرس، ومثال ذلك تصويرة من منظومة هفت بيكر (الصور السبع) من خمسة نظامى (أواخر القرن ١٥ م) محفوظة فى متحف التريبوليتان وتمثل بهرام جور وفتنة فى رحلة الصيد^(٣٧) وتوجد تصويرة مشابهة تماماً من الشاهنامه (بداية القرن ١٦ م) محفوظة فى مكتبة متحف طوبقا بوسراى فى استانبول وتمثل نفس الموضوع^(٣٨).

وقد اتبع المصورون بعد ذلك أسلوب بهزاد فى تصوير هذه القصة، إلا أن بعض المصورين كان يصور أزدة فى الجانب الأيسر من التصويرة على عكس أسلوب بهزاد، مثال ذلك تصويرة من مخطوط خمسة نظامى، شيراز ٩٢١ هـ (١٥١٥ م) محفوظة فى مجموعة هانس كراوس (Hans Kraus) فى أمريكا وتمثل بهرام جور وصيد الحمار الوحشى^(٣٩). وتظهر نفس المعالجة لهذه القصة فى تصويريتين من مخطوط خمسة نظامى، تبريز ٩٤٦ - ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣ م) محفوظ فى المتحف البريطانى، وتمثل الأولى بهرام جور يستعرض مهارته فى الصيد أمام فتنة من عمل سلطان محمد^(٤٠)، وتمثل الأخرى بهرام جور يضرب الحمار الوحشى فى حافره وأذنه بسهم واحد من عمل مظفر على^(٤١). وقد أضاف المصور سلطان محمد أسلوباً جديداً فى تصوير تلك القصة فى تصويرة من مخطوط يضم ديوان مير على شيرنواى هراة

(37) Grube, (E.); Muslim Miniature Painting. pl. 41.

اسم فتنة ورد فى خمسة نظامى بدلاً من أزدة التى وردت فى الشاهنامه.

(38) Ipsirogule, (M.S.); Das Bild im Islam. Wien. 1971. Taf. 90.

(39) Grabe, (E.); Islamic Painting. pl. 100.

(40) Binyon, (L.); The Poems of Nizami. pl. XV.

(41) Welch, (S.C.); Wonders of the age. pl. 65.

٩٣٣ - ٩٣٤ هـ (١٥٢٦ - ١٥٢٧ م) محفوظ في المكتبة الأهلية في باريس، وتمثل بهرام جور في رحلة صيد مع أزده فظهرت اثنتان احدهما تعزف الجنك وتضرب الأخرى دفا (٤٢).

ويلاحظ من خلال تتبع هذه التصاوير أنه على الرغم من اختلاف المدارس التصويرية واختلاف المصورين، إلا أن التصاوير قد اتفقت جميعها في شكل الآلة الموسيقية وهي الجنك متفقة في ذلك بما ورد في الشاهنامه والتي لم يقتصر ظهورها في مناظر الصيد على تلك القصة بل أنها ظهرت في غيرها من مناظر الصيد مثال ذلك تصويرة في صفحتين متقابلتين تصدران شاهنامه بايسنقر ٨٣٤ هـ (١٤٣٠ م) محفوظة في متحف قصر جليستان بطهران وتمثل بايسنقر في رحلة صيد (٤٣). حيث يظهر عازف الجنك في أعلى إلى اليسار. ولم تقتصر مناظر الصيد على اصطحاب الجنك، بل كانت هناك آلات أخرى ذات أهمية في مثل هذه التصاوير فقد ارتبطت الأبواق العاجية بالصيد (٤٤)، وكذلك القرن الذي يصدر أصواتاً مشابهة لأصوات الحيوانات، وقد ظهرت الآلتان في تصويرة من شاهنامه طهماسب، تبريز ٩٣٢ - ٩٣٧ هـ (١٥٢٥ - ١٥٣٠ م) من عمل مير مصور وقاسم على وتمثل سياوش وأفرا سياب في رحلة صيد (٤٥). وبالإضافة إلى ظهور مناظر الصيد

(٤١) لوحة (٦٩)، وقد جاء في الشاهنامه أنه بعد أن أتم بهرام جور تعليمه على يدي معلمين من قبل المنذر ملك الحيرة، أمر الملك فجاءوا بأربعين من الوصائف الروميات وعرضهن عليه فاختار منهن جارتين أحسن ما يكون من البشر احدهما جنكية والأخرى مغنية (أبو القاسم الفردوسي، المرجع السابق، ص ٧٦، وحاشية ٤٠). وتمثيل إثنين بدلاً من واحدة متماشي مع ماجاء في الشاهنامه.

(43) Gray, (B.), Iran. Persian Painting. pls. 1-2.

(44) Farmer, (H.G.), Op. cit. Abb. 73.

(٤٥) ولش (استيورات كاري)، شاهنامه الشاه طهماسب، (كنوز الفن الإسلامي)، لوحة ٥١.

المصحوبة بالموسيقى فى المخطوطات فقد ظهرت على الكثير من التحف التطبيقية، فكانت أحد أهم الموضوعات الزخرفية التى استخدمت فى زخرفة السجاد وخاصة تلك التى كانت تخصص للملوك والأباطرة حيث كان الصيد أحد المراسم الملكية، ومن أهم المصورين الذين صوروا مناظر الصيد على السجاد سلطان محمد وغيث الدين^(٤٦).

وإذا كان اصطحاب الآلات الموسيقية فى الصيد ذات فائدة فى صيد كثير من الحيوانات لاتفاقه مع ميولها — كما ذكرنا — وفى أبعاد بعض الحيوانات المفترسة، من ناحية، فإن ظهور آلات الطرب فى تصاوير الصيد قد حقق توازناً انفعالياً وتناغماً فى الحركة، ما بين الحركة المضطربة للحيوانات، والقسوة والتوتر للصائدين، وبين الرقة والهدوء فى عزف الموسيقى والغناء، مما خفف من طابع القسوة والعنف فى التصوير، وأضفى عليها بعضاً من البهجة، ويعتبر ذلك من الخصائص التى أضيفت إلى التصوير الايرانى فى العصرين التيمورى والصفوى بعد أن كانت التصاوير ينجم عليها طابع من الكآبة والعنف فى العصر المغولى.

وتعتبر مناظر الصيد المصحوبة بآلات الطرب ذات أهمية فى التعرف على العديد من أنواع الحيوانات التى حقق المصور نجاحاً باهراً فى تصويرها والتعبير عن حركتها، ومراعاة النسب التشريحية فى رسمها، ولعل من أهم ما يلفت النظر فى هذه التصاوير مناظر الخيل التى قد يبدو أن الفنان لم يحافظ على النسب التشريحية فى رسمها، إذ تظهر سيقانها دائماً نحيلة، ولكن ذلك يتفق تماماً مع الواقع فالخيول الايرانية

(46) Erdman, (K.), Op. cit. Abb. 24. 224.

ذات سيقان نحيلة طويلة، وأجسام متناسبة الأعضاء ورعوس صغيرة^(٤٧). ويعتبر الباز من أهم الطيور التي ظهرت في مناظر الصيد، إذ كان الصيد بالباز أحد التقاليد التي سار عليها ملوك الفرس^(٤٨). فعندما خرج بهرام جور للصيد اصطحب معه البازدارية بمائة وستين من البزاة^(٤٩)، وقد تأثر العباسيون بالفرس في ذلك فكان أبو جعفر المنصور يخرج إلى الصيد وعلى يده باز^(٥٠)، واستمر ذلك خلال العصور التالية يدل على ذلك استمرار ظهور الباز في مناظر الصيد ومن ذلك تصويرة من مخطوط الترياق لجالينوس (ق ٧هـ - ١٣م) محفوظ في المكتبة الأهلية في فيينا وتمثل منظر صيد بالباز والكلاب^(٥١). وفي تصويرة من مخطوط الصور السبع (خمس نظامي عمل للشاه طهماسب في منتصف القرن ١٦م وتمثل بهرام جور يستعرض مهارته في الصيد من عمل سلطان محمد^(٥٢)). ولا تقصر أهمية الباز على اعتباره إحدى وسائل الصيد، بل كان إحدى سمات الملوك فكان سلاطين السلاجقة يعتبرونه ملكاً للجوارح ويتفاءلون برؤياه

(٤٧) ملطبرون، الجغرافية العمومية، ج ٣، ترجمة: رفاعة بك، بدون تاريخ، ص ١١٧.

(٤٨) يقال أن أول من صاد بالباز «لزيق» أحد ملوك الروم ثم اتخذته الملوك بعد ذلك (الغزولي: علاء الدين على عبدالله، توفي سنة ٨١٥هـ / ١٤١٢م، مطالع البدور في منازل السرور ج ٢، الطبعة الأولى، مصر، ١٣٠٠هـ، ص ٢١٥). إلا أن البعض يعتقد أن أول من صاد به ملك فارس، وأن أول من حمله على الفرس داد بن كسرى ثم رفع قدره فجعله على يد راجل. (د. عبد الرحمن رأفت الباشا، المرجع السابق، ص ١٣).

(٤٩) أبو القاسم الفردوسي، المرجع السابق، ص ٨٨.

(٥٠) أحمد حسن الباقوري، المرجع السابق، ص ١٥٤.

(٥١) إيتنجهاوزن (ر.) فن التصوير عند العرب، بغداد، ١٩٧٤م، ص ٩١ - ٩٢.

— د. أحمد عبد الرازق، المرجع السابق، لوحة ١٢ أ.

(٥٢) لوحة (٦٩).

خاصة إذا حط على يد السلطان متجهاً بوجهه شطره^(٥٣)، كما كان لحمل الباز تقاليد متبعة لدى الفرس، إذ كان التقليد أن يأتى البازيار حاملاً الباز على يسراه، فيعارض الملك ورأس كل واحد منها إلى كفل الآخر فيحول من يسراه إلى يسرى الملك^(٥٤). ومن هذا المفهوم فقد ظهر الباز فى مجالس الملوك فى العصرين التيمورى والصفوى. مثال ذلك تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٩٠٠ هـ (١٤٩٤ م - ١٤٩٥ م) محفوظ فى المتحف البريطانى فى لندن وتمثل تقديم مخطوط للأمير أحمد على برلس فى مجلس طرب^(٥٥) حيث ظهر بعض البازدارية وقد لبسوا الدستيان فى أيديهم وعليها طائر الباز^(٥٦). وقد ظهر مثل ذلك تماماً فى تصويرة من الشاهنامه تبريز ٩٣٤ هـ (١٥٢٧ م) محفوظة فى متحف المتربوليتان وتمثل «موت زهاق»^(٥٧). ومن أهم العناصر فى تصاوير الصيد «المظلة» التى ترفع فوق رأس السلطان أو الأمير، والتى تعتبر أحد التقاليد الفارسية القديمة التى حافظ عليها الفرس فقد ظهرت فى نقوش طاق بستان فى النقش الذى يمثل كسرى الثانى يصيد الوعول حيث ترفع السيدة التى بجواره المظلة فوق رأسه كسمة على شوكة الملك^(٥٨)، وعلامة من علامات الامارة. وقد استمر ذلك إذ كانت المظلة ترفع فوق رأس السلطان أو الأمير على رمح

(٥٣) د. محمد محمود أدریس، المرجع السابق، ص ١٥١.

(٥٤) د. عبدالرحمن رأفت الباشا، المرجع السابق، ص ١٨.

(٥٥) Pope, (A.U.); A Survey. Vol. V. pl. 882.

(٥٦) الدستيان كلمة فارسية وتعنى القفاز، (ابن سيده، الخصاص، ج ٨، ص ٤١). وأول من اتخذته تحت رجلى الباز داد بن كسرى، (د. عبدالرحمن رأفت الباشا، المرجع السابق، ص ١٣).

(٥٧) Welch, (S.C.), Persian Painting. pl. 7.

(٥٨) كريستنس (أرثر)، المرجع السابق، ص ٤٥١، شكل ٤٦.

يحملة من يسير قريب من الملك، وكان حاملها من كبار الأمراء، كما كان يشترط في بعض العصور كالعصر الفاطمي أن تكون على لون ثياب الخليفة في المواكب^(٥٩). وكان يعتنى عناية فائقة بصناعة المظلات فكانت من الديباج المحلى بالخياطة المعدنية المذهبة، ويظهر مثل واضح لذلك في صورة من شاهنامه بايسنقر، ٨٣٤هـ (١٤٣٠م) محفوظة في متحف قصر جلستان بطهران وتمثل «بايسنقر في رحلة صيد»^(٦٠) كما يظهر نفس الشكل للمظلة في صورة من منظومة الصور السبع (هفت بيكر) من خمسة نظامى في متحف المتروبوليتان (أواخر القرن ١٥م) وتمثل بهرام جور وفتنة في رحلة صيد^(٦١). وقد احتفظت المظلة في العصر الصفوى بنفس الشكل التى كانت عليه في العصر التيمورى ولم تعد ترتبط بالصيد فقط بل أصبحت ترتبط بالتصاوير التى تمثل خروج السلطان سواء كان للصيد أو الحرب أو التنزه فى الهواء الطلق، مثال ذلك صورة من مخطوط خمسة نظامى ٩٤٦ - ٩٥٠هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣م) فى المتحف البريطانى من عمل سلطان محمد وتمثل عجوزاً تشكو مظلمة للسلطان سنجر^(٦٢)، والتى تشبه صورة من خمسة نظامى ٨٥٣هـ (١٤٥٦م) محفوظة فى المكتبة الأهلية فى باريس من عمل محمود مذهب وتمثل نفس الموضوع^(٦٣).

(٥٩) القلقشندي (أبو العباس أحمد)، كتاب صبح الأعشى، ج ٣، الطبعة الثانية، القاهرة،

١٩٢٨، ص ٤٧٣.

(60) Gray, (B.), Op. cit. pls. 1. 2.

(61) Grube, (E.), Op. cit. pl. 41.

(٦٠) د. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، المرجع السابق، شكل

٢٨٥٤.

(63) Blocher, (E.), Les Enluminures. pp. 102-103.

(٦٣)

كما ظهر نفس الشكل للمظلة في تصويرة من مخطوط يضم ديوان مير على شيرنواثي، هراة ٩٣٣ — ٩٣٤ هـ (١٥٢٦ — ١٥٢٧ م) محفوظ في المكتبة الأهلية في باريس وتمثل الاسكندر الأكبر في معركة ضد دارا من عمل شيخ زاده^(٦٤)، وفي تصويرة من مرقعة جلشان (حوالي ١٥٢٥ م) محفوظة في قصر جلستان بطهران وتمثل «أميرا على ظهر فرس أمام سرادق مزخرف»^(٦٥). وقد ظهرت في تصاوير العصرين التيموري والصفوي بعض المظلات التي يعلوها طائر ربما كان طائر السمندر الذي ذكر أن المظلات تصنع من جلوده^(٦٦).

وبالإضافة إلى ظهور آلات الطرب في مناظر الصيد، فقد ظهرت أيضاً في التصاوير التي تمثل الألعاب المختلفة والتي شاعت لدى الفرس، ومن أهمها لعبة «الكرة والصولجان» (البولو)، والتي يرجح أنها قد ظهرت لأول مرة في البلاط الفارسي حوالي القرن الرابع قبل الميلاد^(٦٧)، حيث أخذها العرب وغيرهم عن الفرس^(٦٨). وقد أرتبطت هذه اللعبة في التصوير الفارسي بخسرو وشيرين ومن أمثلة

Welch, (S.C.), Op. cit. pl. 14.

(٦٤)

Gray, (B.), Persian Miniatures. pl. 21.

(٦٥)

(٦٦) السمندر طائر هندي لا يحترق من النار ويسمى السمندل أيضاً، وكانت تصنع من وبره ثياب تلبس في الأيام الحارة فلا يؤثر في لابسها الحر، والاسم مكون من سام أي نار، وأنثرون أي داخل، (السيد آدي شير، المرجع السابق، ص ٩٤)، وقد ذكر المقرئ مثل هذه المظلات التي كانت تزخرف بالذهب وأعلاها طائر من فضة مطلق بالذهب وقال إنها من بقايا الدولة الفاطمية.

(المقرئ، تقى الدين، السلوك، ج ١، حاشية ١، ص ٤٤٣).

(٦٧) المسعودي (أبي الحسن علي بن الحسين)، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج ٤، ص ٣٤٨.

(٦٨) ليفي (ر.)، فارس والعرب (كتاب تراث فارس بإشراف أربري) القاهرة، يناير، ١٩٥٩،

ص ١١١.

ذلك تصويراً من مخطوط خمسة نظامى (شيراز منتصف القرن ١٦م) محفوظ فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل خسرو يلعب البولو مع شيرين^(٦٩)، وقد خصصت بعض المخطوطات لشرح أصول هذه اللعبة وتوضيح ذلك بالتصاوير، ومن أمثلة ذلك مخطوط كوى وجوكان (حالنامة) المؤرخ فى ٨٨٩هـ والمفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ١٨ مجاميع فارسى) ويضم أربع تصاوير توضح هذه اللعبة منفذة حسب أسلوب التصوير فى المدرسة الصفوية الثانية^(٧٠). وتظهر التصاوير أن هذه اللعبة من الألعاب التى تحتاج إلى حماس شديد فاستعملت للتحسيس الآلات التى ظهرت فى تصاوير الممارك مثل الأبواق المختلفة الأشكال (المخروطى - والكرنائى)^(٧١) والطبول بمختلف أشكالها، ويظهر مثال لذلك فى تصويرة ضمن البوم (ق ١٥م) محفوظ فى متحف طوبقا بوسراى فى استانبول حيث ظهر نافخى الأبواق وقارعى الطبول^(٧٢)، كما يظهر ذلك أيضاً فى تصويرة من ديوان حافظ ٨٩١هـ (١٤٨٦م) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ٣٥ - م أدب فارس)، ورقة ١٨٤ ظهر وتمثل مجموعة تلعب البولو فى فناء قصر حيث ظهرت فى شرفات القصر نافخى الأبواق وقارعى الطبول^(٧٣)، والتى يمكن مقارنة الآلات فيها بتلك فى تصاوير الممارك مثال ذلك تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٨٩١هـ (١٤٨٥م) محفوظ فى مجموعة شيستريتى فى دبلن وتمثل معركة القبائل^(٧٤).

Gray, (B.), Op. cit. p. 28.

(٦٩)

(٧٠) التصاوير فى أوراق ٢٢ وجه، ٢٧ وجه، ٣٤ وجه، ٣٦ وجه.

(٧١) أنظر صفحات

Ipsiroglu, (M.S.), Op. cit. pl. 94.

(٧٢)

(٧٣) لوحة (٧٣) لم يسبق نشرها.

Robinson, (B.W.), Persian Miniature Painting. pl. 13.

(٧٤)

ومن الألعاب التي مارسها الفرس بمصاحبة الموسيقى لعبة «القبق»^(٧٥)، والتي ظهرت فيها الآلات العسكرية (الطبلخانا) مثل مناظر البولو، ففي تصويرة من مخطوط يضم ديوان مير علي شيرانواي (١٥٦٤م) ومحفوظ في المكتبة الأهلية في باريس تمثل هذه اللعبة يظهر اثنان ينفخان الأبواق وآخران يقرعان الطبول^(٧٦) وقد انتشرت لعبة القبق في مصر في العصر المملوكي وظهرت بالتالي في التضاوير التي يرجع لتلك الفترة ومن أمثلة ذلك تصويرة محفوظة في المكتبة الأهلية في باريس ترجع إلى عصر السلطان الأشرف قايتباي ٨٧٥هـ (١٤٧١م)^(٧٧). وعلى الرغم مما أضفاه المصور على هذه التضاوير من قسوة وعنف سواء كان ذلك في حركات الأشخاص والخيال أو في نوع الآلات الموسيقية المصاحبة إلا أنه توجد بعض الألعاب التي اتسمت تضاويرها بالهدوء رغم أن موضوعها يدل على القسوة ومن ذلك تضاوير المنازلة (المصارعة)، ويتضح ذلك في تصويرة من مخطوط مجهول العنوان (مؤرخ في ٢٥ شعبان ٩٧٢هـ / ٢٨ مارس ١٥٦٥م) محفوظ في المكتبة البودلية في اكسفورد (رقم ٤٥٩) وتمثل

(٧٥) القبق كلمة تركية تعني قرعة عسلية، واللعبة عبارة عن خشبة عالية في أعلاها دائرة من خشب ويصوب المتسابقون سهامهم داخل الدائرة، وأحياناً ما يكون بدل الدائرة قرعة عسلية، وعند الترك تكون القرعة من ذهب أو فضة وبداخلها حمام فن أصاب القرعة وأطار الحمام نال القرعة المعدنية نفسها.

(المقريزي، الخطط، ج٢، ص ١١١)، ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة، ج٨، ص ١٦، د. سعيد عبدالفتاح عاشور، المرجع السابق ص ٧٢.

Blochet, (E.), Op. cit. pl. LXXVII B.

(٧٦)

(٧٧) د. أحمد عبدالرازق، المرجع السابق، ص ١١١ - ١١٢، لوحة ب٩.

— أنشأ الملك الظاهر بيبرس البندقداري ٦٦٦هـ (١٢٦٧م) ميدانا للقبق درب فيه الجيش والشعب على جميع أنواع الفروسية، (المقريزي، الخطط، ج٢، ص ١١١، ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة، ج٩، ص ١٨٧ - ١٨٨).

منازلة بين شاب وفتاة (بلتان وبلكان) (٧٨)، إذ كان لظهور عازفة الطنبور والمطربة في الجزء الأسفل من التصوير أكبر الأثر في التخفيف من حدة الصراع، وكان قد ظهر مثل هذه التصويرة من قبل في العصر التيمورى مثال ذلك تصويرة من مخطوط خواجه كرماتى ٧٩٩هـ (١٣٩٦م) محفوظ في المتحف البريطانى وتمثل «هماى يبارز همايون دون أن يتعرف عليها» (٧٩).

مما سبق يتضح أن آلات الطرب كانت إحدى الوسائل التى استخدمت فى الصيد منذ أقدم العصور واستمر خلال العصور الإسلامية ومن ذلك العصرين التيمورى والصفوى حيث حرص المصورون على تمثيلها، وقد أفاد ظهور آلات الطرب فى مناظر الصيد وغيرها من تصاوير الألعاب التى تتسم بالقوة والعنف فى تحقيق نوعاً من التوازن الانفعالى والتناغم الحركى فى التصاوير.

— تعتبر قصة بهرام جور مع أزدة من أكثر مناظر الصيد المصحوبة بآلات الطرب تمثيلاً فى التصوير الفارسى وقد مثلت على التحف التطبيقية وفى تصاوير المخطوطات حيث التزم المصورون بتمثيلها كما وردت فى الشاهنامه إلى أن أضفى بهزاد على هذه القصة طابعاً ابتكارياً تمثل فى تصوير كل منها منفصلاً عن الآخر.

— ويعتبر استخدام آلات الطرب فى الألعاب من التقاليد القديمة أيضاً فكانت آلة الفلوت تصاحب الألعاب الرياضية فى مصر

Robinson, (B.W.), A Descriptive Catalogue. pl. XXVI.

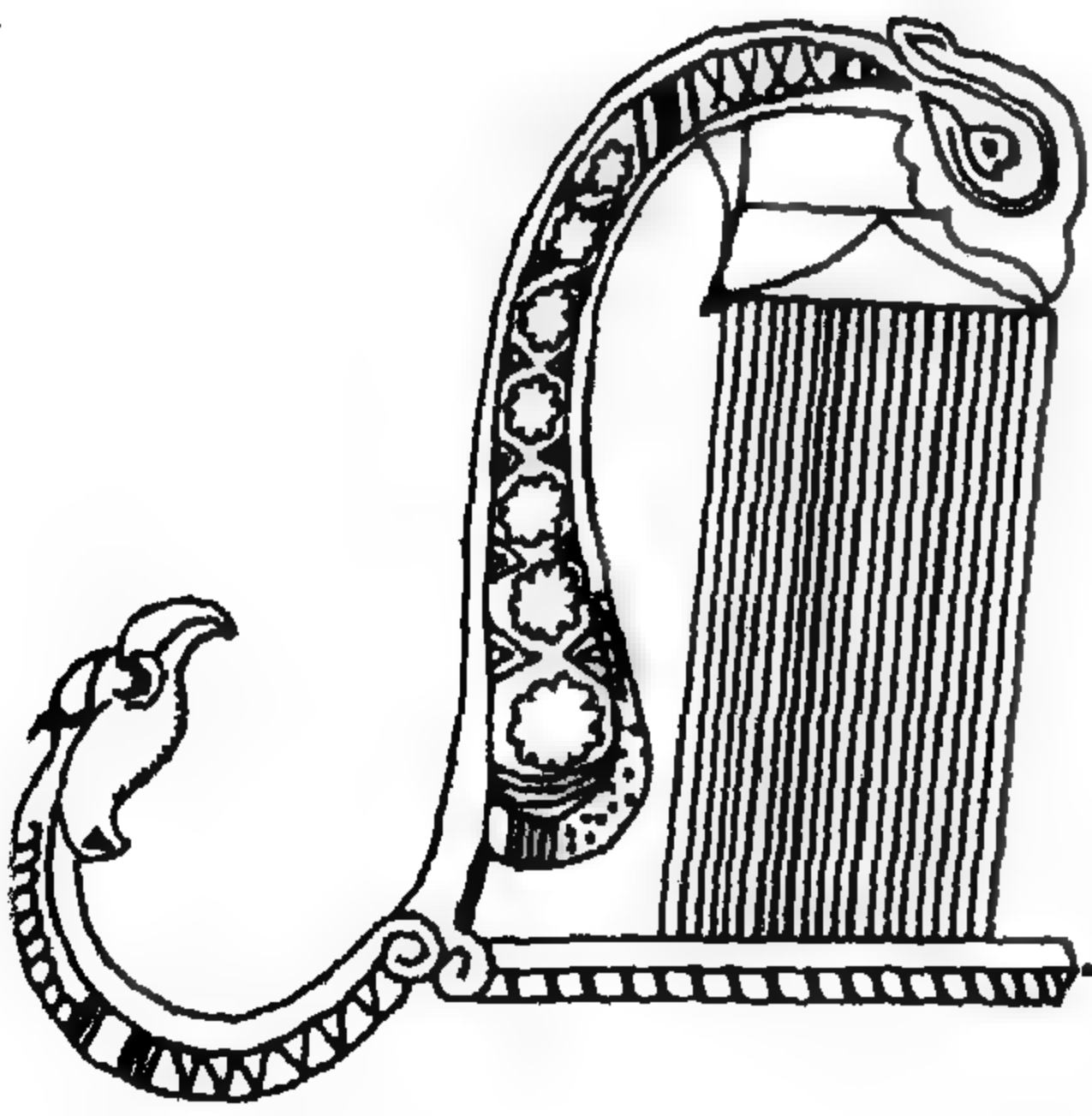
(٧٨)

(٧٩) د. حسن الباشا، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، ص ٢٨٧.

الفرعونية (٨٠) ، كما أقام المعز لدين الله حلقة للمصارعة فى ميدان
كان يقف على سوره أصحاب الطبول والزمور وعلى الباب
أصحاب الدبادب (٨١) .

(٨٠) اسماعيل الشلقانى، دراسة عن الفلوت، المجلة الموسيقية، العدد ٢١، سبتمبر، ١٩٧٥، ص ٣٠.

(٨١) آدم ميتز، الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى، ج٢، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٢٦٣.



الفصل الثاني

تصاویر حلقات سماع الصوفية

تعتبر فارس مصدر التصوف، ويعتقد البعض بوجوده فيها قبل الإسلام^(١)، ولكن التصوف الإسلامى تختلف عما كانت عليه بعض التقاليد المرتبطة بالعقائد الفارسية القديمة إختلافاً شديداً. وفى خلال العصر الإسلامى زاد الميل نحو التصوف حتى صار فى القرن ٥هـ / ١١م، دعامة يقوم عليها صرح العلم وتاجاً على مفرقه^(٢). وكما ارتبط العلم فى تلك الفترة بالتصوف، فقد شمل التصوف الكثير من مظاهر الحياة ومنها الأدب والفن فقد سادت الأعمال الأدبية منذ ذلك الحين نزعة صوفية واضحة؛ فتمثل قصة ليلى والجنون التى أدخلها الشاعر نظامى لأول مرة فى الأدب الفارسى البواكير الأولى لتحول الحب العذرى إلى حب صوفى، كما تنطوى شخصية ليلى على ما أشرب به الصوفية المرأة من رموز ودلالات^(٣)، كما أن قصة يوسف وزليخا ذات مغزى صوفى، فيوسف يجسد الجمال الإلهى، وزليخا مثل للحب الطاغى المسيطر وكأنها الروح الصوفية التى تتوسل بحب المخلوق لكى تصل إلى الفناء فى الخالق^(٤)، كذلك فإن قصة خسرو وشيرين تمثل الحب الصوفى متمثلاً فى عشق فرهاد لشيرين دون أن يراها ويتحدث إليها من وراء حجاب^(٥)، كما أن قصيدة «الملك والدرويش» للشاعر هلالى ذات معنى صوفى. وليس ذات غريباً إذ كان معظم الشعراء من المتصوفة،

(١) أنظر: د. حسين مجيب المصرى، أثر الفرس فى حضارة الإسلام، (كتاب دراسات فى الحضارة الإسلامية)، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٩٤، نقلاً عن (روشدك، مقدمة كلشن رازنهران، ١٣٥١، ص ١٣، ١٤).

(٢) دى بور (ت.ج)، تاريخ الفلسفة فى الإسلام، الطبعة الرابعة، ترجمة: د. محمد عبد الهادى أبورية، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٣١٩.

(٣) د. عاطف جودة نصر، الرمز الشعرى عند الصوفية، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٣٥.

(٤) د. ثروت عكاشة، التصوير الإسلامى الدينى والعربى، ص ١٨٢.

(٥) د. حسين مجيب المصرى، صلات بين العرب والفرس والترك، القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٢٨.

فقد درس الشاعر نظامي التصوف وتأثر به في مؤلفاته وخاصة «مخزن الأسرار»، وكان الشاعر خسرو دهلوي ولوعا بالتصوف محبا لمخالطة الصوفية^(٦) وكان سعدى الشيرازي متصوفاً أفرد في ديوانيه بستان سعدى وگلستان سعدى قصصاً عبر فيها عن مشاعر الصوفية وحكماتهم، كما كان الشاعر جامي شغوفاً بالتصوف، وله قصة سلامان وأبسال، ونفحات الأنس، واللوائح، وكلها في تاريخ التصوف والحب الصوفي^(٧).

كذلك فقد كان للارتباط الذي نشأ بين طوائف الحرفيين والطرق الصوفية أكبر الأثر في ظهور الرمزية في الفن الإسلامي إذ كان روءساء هذه الطوائف يدخلون في عداد المتصوفة ويدرسون المذاهب الميتافيزيقية والكونية^(٨). وتعتبر الموسيقى من أكثر الفنون ارتباطاً بالتصوف إذ كانت ركناً أساسياً في حلقات السماع^(٩) لأنها تساعد على الوصول إلى مرتبة الشطح وهو الحركة والانفعال الجامح، والتي يجب أن يمر المتصوف بعدة مراحل حتى يصلها (الوجد — الاتحاد — السكر — الشطح)^(١٠). وهذا الارتباط بين الموسيقى والتصوف،

(٦) د. محمد غنيمي هلال، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧٦، حاشية، ص ١٢٠.

(٧) د. محمد غنيمي هلال، المرجع نفسه حاشية، ص ١٤٦.

(٨) سيد حسن نصر، الفن المقدس، مجلة رسالة اليونسكو، العدد (١٢٥) نوفمبر، ١٩٧١، ص ١٨.

(٩) السماع يتألف من الرقص والانشاد والغزف على آلات الطرب، وقد أقام أبا سعيد بن أبي الخير أول خائفيه تعقد فيها مجالس السماع في فارس. د. حسين مجيب المصري، أثر الفرس في حضارة الإسلام، ص ٢٠٦.

(١٠) د. عبدالرحمن بدوي، شطحات الصوفية، الطبعة الثالثة، الكويت ١٩٧٨، ص ١١. فالسماع يثمر حالة في القلب تسمى الوجد، ويشمر الوجد تحريك الأطراف أما بحركة غير موزونة فتسمى الاضطراب، وأما موزونة فتسمى التصفيق والرقص. (الغزالي، (أبو حامد) أحياء علوم الدين، ج ٢، مكتبة الدعوة الإسلامية، القاهرة، بدون تاريخ ص ٢٦٨، كما أن الموسيقى لدى الصوفية دافع سماوي يشدو بها المرء في سعيه نحو الله، فن أعارها سمعه وهو راغب في الله كان له ما أراد، ومن أعارها سمعه وهو راغب في الشهوات وقع في الخطيئة، (د. ناهد أحمد حافظ، القناء في القرن التاسع عشر، سلسلة كتابك، العدد ١٧٤، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٣)، نقلاً عن تذكرة الأولياء، ج ١، ص ١٢٩).

واعتبار الموسيقى من العوامل التي تعين على تحقيق الحالات التأملية جعل معظم الموسيقيين الفرس على مر العصور مرتبطين بالتصوف (١١).

ولم يكن هذا الارتباط بين التصوف والموسيقى وقفا على إيران، فقد ذكر ابن تغرى بردى فى حوادث عام ٦٣٢هـ (١٢٣٤م) أن الصوفى الشهير عمر بن الفارض كانت له جوار فى البهنسا يذهب اليهن فيغنين له فى حضرته بالشبابة والدف وهو بينهن (١٢)، كما ظهرت فى مصر فى العصر العثمانى طوائف من الدراويش يطوفون شوارع القاهرة وهم ينشدون الأرجال ويتغنون بالأشعار الصوفية الشيعية والمدائح النبوية وبينهم من يعزف العود والربابة (١٣). وقد وجد مثل ذلك فى تركيا فكان الصوفية يجتمعون فى زاوية الفتى شمس الدين فى بروسا ويأخذون فى السماع والرقص (١٤). وكان الشيخ أدهم فى الهند ٩٧٠هـ (١٥٦٢م) والذي كان على أعلى درجة من نفاذ البصيرة حين يسمع الغناء ينخرط فى الرقص بعنف وقوة لا يتسنى للآخرين معها بلغت قوتهم أن يكبحوا جماحه (١٥).

وتعتبر الطريقة المولوية التى رأسها جلال الدين الرومى، توفى فى قونية سنة ٦٧٢هـ (١٢٧٣م) من أهم الطرق الصوفية التى جعلت الموسيقى من مراسم مجالس سماعها لذا فقد سمو أنفسهم الدراويش

(١١) سيد حسن نصر، المرجع السابق، ص ٢٠.

(١٢) ابن تغرى بردى (جمال الدين يوسف أبى المحاسن)، النجوم الزاهرة فى ملوك مصر القاهرة، ج ٦، تحقيق: د. جمال محمد محرز، جمال محمد شلتوت، القاهرة، ١٣٩١هـ - ١٩٧١م، ص ٢٨٨.

(١٣) د. توفيق الطويل، التصوف فى مصر إبان العصر العثمانى، القاهرة ١٩٤٠، ص ٩٢.

(١٤) ابن بطوطة، المرجع السابق، ص ٢٠٤، ٢٠٥.

(١٥) Arnold, (W.), Painting in Islam, p. 114.

الدائرين أو الراقصين^(١٦)، إذ كانوا يؤدون مع الموسيقى رقصة السيامي التي ابتدعها جلال الدين الرومي^(١٧)، والتي تعتبر معبراً عن أفكار جلال الدين بشأن وحدة العوالم ورمزاً للحركات الدورية للأفلاك والكواكب والروح الثملة بالعشق الإلهي^(١٨). وقد انتشرت هذه الطريقة في بلدان العالم الإسلامي برسوم حلقات السماع المصحوبة بالموسيقى والرقص، فكانت العادة أن يجتمع المتصوفة في «السماع خانة» (بيت السماع)، وهو عبارة عن بهو متسع يجلس فيه جماعة من العازفين ويدخل الدراويش، وبعد أن يسلموا على شيخهم يأخذون في الرقص برفع أذرعهم وقد اتجهت راحاتهم اليمنى إلى أعلى واليسرى إلى أسفل ثم يدورون على أطراف أصابعهم، بينما ينفخ في الناي ويقرع الطبل^(١٩). ولكل حركة من تلك الحركات مدلولها في المفهوم المولوي، فارتفاع الأيدي وانخفاضها يدل على الحركة الدائبة في الكون، كما أن ارتفاع اليد اليمنى يعني أخذ البركة، بينما يدل انخفاض اليد اليسرى نحو الأرض على إعطاء الخير والبر للناس^(٢٠).

(١٦) ولبر (دونالد)، إيران ماضيها وحاضرها، ص ٧١.

(١٧) سليمان مظهر، المولوية يرقصون السيامي على أنغام جلال الدين الرومي، مجلة العربي، العدد ٣٤٨، الكويت، نوفمبر ١٩٨٧، ص ١٣٤.

(١٨) د. إبراهيم الدسوقي شتا، التصوف عند الفرس، (سلسلة كتابك، العدد ٦٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٣٦.

— ويرجع البعض أساس ذلك الرقص إلى حادث حدث لجلال الدين أثناء عودته من لقاء استاذة شمس الدين التبريزي إلى قونيه، وبينما كان غارقاً في تأملاته أمسك عوداً على حافة الطريق وراح يدور حوله فصارت تلك الرقصة (حيدر بامات. (ج. ر.)، المرجع السابق، ص ٣٥٥ — ٣٥٦.

(١٩) د. حسين مجيب المصري، المرجع السابق، ص ٢٠٦.

(٢٠) سليمان مظهر، المرجع السابق، ص ١٣٥.

وقد أصبحت رسوم الدراويش وتصوير مجالسهم من الموضوعات التي شكلت ملمحاً هاماً من ملامح التصوير في العصرين التيموري والصفوي بصفة خاصة، وربما تكون للمكانة العالية التي حظى بها المتصوفة في إيران وغيرها من بلدان العالم الإسلامي الدافع لهذه التصاوير^(٢١)، فمن المعروف أن التصوير الإيراني ظل فناً أرستقراطياً يخدم الحكام والأمراء حتى أواخر القرن ١٦ م، ولم يكن المصورون إلا ليعبروا عن أهواء الحكام وأرضاء ميولهم، لذا لم يقتصر الأمر على تصوير مجالس الصوفية، بل أننا نرى في التصاوير التي تمثل مجالس البلاط يظهر الصوفية إلى جانب الحكام يسترشدون برأيهم ويعملون بنصحهم. وهذه التصاوير تعتبر معبراً حقيقياً عما كان عليه المتصوفة في تلك الفترة، فقد أخذت الفرق الصوفية تنتشر في إيران منذ عهد الشيخ صفى الدين، نظراً لما كانت تعانيه البلاد من فساد أثناء فترة حكم المغول والتيموريين، مما ترك آثاراً مدمرة في نفوس الإيرانيين^(٢٢). فاستلزم ذلك غمر هذه النفوس المدمرة في فيض من الروحانيات حتى تقوى وتشتد.

وفي العصر الصفوي حظى الصوفية باحترام وتقدير الحكام والناس، تدل على ذلك أماكن جلوسهم في مجالس البلاط، فكان الملا باشى أى كبير المشايخ أفضل فضلاء هذا العصر يخصص له مكان عند مسند الشاه في المجلس الملكي^(٢٣)، كما كان رئيس الخاصة والعامة الذى

(٢١) كان رئيس فرقة المولوية في تركيا يحمل لقب «جلبى أفندى» ويتمتع بامتياز تقليد السلطان السيف عند جلوسه على العرش، (حيدر بامات، ج-ر)، المرجع السابق، ص ٣٥٦.

(٢٢) د. بديع جمعة، د. أحمد الخولى، المرجع السابق، ص ٣٧، ٣٨.

(٢٣) ملا، رجل الدين، المتعلم، السيد (د. عبدالنعم محمد حسنين، قاموس الفارسية، ص ٦٨١)، باشى: رئيس - كبير (د. عبدالنعم محمد حسنين، نفس المرجع، ص ٩١).

يشبه المفتى الأعظم، وهو رئيس الديوان الروحاني يجلس إلى يسار الشاه وعن يمين الوزير الأعظم^(٢٤)، ويظهر ذلك في صورة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة وتمثل الشاه عباس مع حاشيته وقد جلس بجواره الملا باشى فى ملابس الصوفية وراح الشاه يقدم له طاس الشراب^(٢٥)، مما يؤكد ما سبق. ولا تقتصر أهمية تصاوير حلقات سماع الصوفية على اظهار مكانة الصوفية، بل أن أهميتها تتمثل أيضاً فيما صورته من تقاليد تلك الطرق، ورسومها، وأشكال الأزياء، والآلات الموسيقية المستخدمة لديهم.

وقد مر كل من هذه العناصر بمراحل من التطور التى يمكن أن نتبعها من خلال التصاوير. وكما سبق أن ذكرنا فإنه على الرغم من ظهور ظاهرة التصوف فى العالم الإسلامى منذ فترة مبكرة إلا أن المصورين لم يتناولوا هذه المجالس إلا فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى. ويعتبر «بهزاد» من أوائل المصورين الذين تناولوا مناظر الصوفية ونجح فى التعبير عن انفعالاتهم أصدق تعبير، ومن أهم التصاوير التى تنسب إليه صورة «ال دراويش فى مجلس سماع» من مخطوط خمسة خسرو دهلوى، هرة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) محفوظ فى مكتبة شيلستريتى فى دبلن^(٢٦). والتى تصور حالة الشطح

(٢٤) د. محمد السعيد عبدالمؤمن، الظواهر الأدبية فى العصر الصفوى، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٤٢.
— ٤٤ —

(٢٥) لوحة (٦٦) لم يسبق نشرها، رقم السجل ١٦٥٨٧.

(٢٦) Asbun del' Exposition d'art Persan.. L' Imprimerie del'institut Francais D' Archéologie Orientale du Caire, 1935. pl. 159.

- Farmer, (H.G).. Musikgeschichte. Taf. 111.

تماماً، فنرى أحدهم وقد كاد أن يسقط على الأرض، بينما يتمايل الآخرون ميلاً شديداً. وبالإضافة إلى ذلك فالتصويرة صادقة في تصوير ملابس الصوفية والتي تتكون من سروال (٢٧) متسع ينصل إلى القدمين، يعلوه جلباب طويل «قباء» مفتوح من الأمام حتى أعلى الساقين، وعباءة (جبة) طويلة وذات أكمام طويلة تتجاوز الكفين ويتدليان قليلاً، كما يضع الصوفي الذي يقوم بالشطح شال (٢٨) طويل على الكتفين ينساب طرفاه إلى الأمام، وغطاء رأس من عمامة صغيرة يلتف حولها شال عدة لفات تتجمع في الخلف فيظهر شكل بروز. ويلاحظ في الملابس الاتساع مما يساعد الصوفي على أداء الحركات العنيفة. ومما تجدر ملاحظته أن مثل هذه الملابس قد ظهرت في رسوم بعض السيدات، مثال ذلك تصويرة من مخطوط خمسة خسرو دهلوى (القرن ١٦م) محفوظ في دار الكتب المصرية (١٤٥م - أدب فارس) ورقة ١٩٧ ظهر وتمثل مجلس طرب وقد ظهرت سيدات ترتدين ملابس الصوفية ويجلسن جلسة الصوفية وقد وضعن يداً فوق الأخرى. أما عن الآلات الموسيقية المستخدمة فهي من الدف المستدير والناي ولكل منها مغزاه لدى الصوفية وتحليله (٢٩)، بالإضافة إلى شخص يقوم

(٢٧) سروال (معرب «شلوار»)، شل بمعنى فخذ، وارتفيد التشبيه أى معناها شبيه الفخذ وقد انتشر لبس السروال في العالم الإسلامى لانتشار مذهب الفتوة واعتبار لبس السروال من شروطها.

د. حسين مجيب المصرى، المرجع السابق، ص ٢٦٠ - ٢٦١.

(٢٨) شال كلمة فارسية انتقلت إلى اللغات العربية والأوروبية كما هي. د. محمد نور الدين عبد المنعم، الألفاظ الفارسية في العامية المصرية (جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وإيران، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٢٤٠، أنظر شكل (٣٦-أ-ب).

(٢٩) حلل الصوفية الدف لحديث عائشة رضى الله عنها قالت: أن أبا بكر رضى الله عنه دخل عليها وعندها جاريتان في أيام منى تدفقان وتضربان والنبي ﷺ متفش بثوبه، فأنهرهما أبو بكر، فكشف النبي ﷺ عن وجهه، فقال: «دعها يا أبا بكر، فإنها أيام عيد، وتلك الأيام أيام منى».

بالتصفيق (٣٠). وهذه الحلقة من حلقات السماع جرت في ساحة مسجد يدل على ذلك الآية الكريمة: ﴿إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسْجِدَ اللَّهِ مَنْ ءَامَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَأَقَامَ الصَّلَاةَ﴾ التي نقشَت في صدر القاعة. ولا يجد المتصوفة غضاظة في عقد مثل هذه الحلقات في المساجد استناداً إلى حديث السيدة عائشة عن بنى أرفدة مع اختلاف المقصدين (٣٢). ويرجح أن تكون هذه التصويرة من عمل بهزاد (٣٣)، وفي الحقيقة فإننى أتفق مع هذا الرأى لأن هذه التصويرة تشتمل على الكثير من خصائص بهزاد ومنها: المقدرة الفائقة على التعبير عن الانفعال والأحاسيس المختلفة ما بين المتصوفة في حركة متوترة وعنف، وبين جلوس ووقوف وقد بدا عليهم جميعاً الوجوم والدهشة، وبين

العسقلانى. (أحمد بن على بن حجر) ٧٧٣هـ - ٨٥٢هـ: فتح البارى بشرح صحيح البخارى، ج٦، الطبعة الأولى، مراجعة: قصى محب الدين الخطيب دار الريان للتراث، القاهرة ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م، ص ٦٣٩.

أما النأى فقد أفتتح جلال الدين الرومى منظومته «الثنوى» بأغنية الغاب أو النأى حيث يشبه النأى الذى يشكو حينئذ لمستقره بالصوفى الذى يشكو غربته فى الدنيا ويتوق لمستقره. (د. حسين مجيب المصرى المرجع السابق، ص ٢٣١).

(٣٠) أما عن التصفيق فى الشرع فهو للنساء دون الرجال، (ابن الحاج (أبو عبد الله محمد بن محمد العبدرى)، توفى سنة ٧٣٧هـ، المدخل ج٣، القاهرة، ١٩٨١، ص ٩٧).

(٣١) سورة التوبة آية: ١٨.

(٣٢) قالت عائشة رضى الله عنها: «رأيت النبى ﷺ يسترنى وأنا أنظر إلى الحبشة وهم يلعبون فى المسجد، فزجرهم عمر فقال النبى ﷺ: دعهم، أنا بنى أرفدة، يعنى من الأمن»، (العسقلانى (أحمد بن على بن حجر)، المرجع السابق، ص ٦٣٩). وقد نهى النبى ﷺ عن رفع الصوت فى المسجد فقال ﷺ: من نشد ضالة فى المسجد فقولوا له لا ردها الله عليك» وقال ﷺ: «من سأل فى المسجد فأحرموه» ويقال أنه فى سنة ٦٦١هـ أفتى بعض الناس عن الرقص والعزف فى المسجد فأجمعت المذاهب على تحريمها، حتى قال الحنفية أن الحصر التى يرقص عليها لا يصلح عليها حتى تغسل والأرض لا يصلح عليها حتى يحفر ترابها ويرمى. (ابن الحاج، المرجع السابق، ص ٩٩).

عازفين عبرت ملاحظهم عن إنفعالهم بما يعزفونه، ومن تلك الخصائص الظاهرة أيضاً الاهتمام الشديد بالزخارف النباتية والهندسية الدقيقة التي تغشى حوائط وكوشة عقد المسجد وكذلك في السجادة التي يجلس عليها الشيخان، كما أن ضارب الدف ذو الوجه الأسود مما يؤيد هذا الرأي.

وينسب إلى بهزاد تصويرة أخرى تمثل ثلاثة من الصوفية في حلقة ذكر على أنغام الناي ودفين في الهواء الطلق، حوالى ٩٠٦ هـ (١٥٠٠ م) ومحفظة في مجموعة جولوبو بمتحف الفنون الزخرفية ببوسطن^(٣٤). ولكنى أعتقد أن هذه التصويرة ترجع إلى تاريخ سابق لتاريخ التصويرة الأولى فهي إن كانت تتفق معها في أشكال الملابس، إلا أنها أقل تعبيراً عن الحركة، كما أنها أقل ثراء فتقتصر على الصوفية الثلاثة والعازفين الثلاثة وتكاد تخلو من أية عناصر أخرى أو خلفيات كتلك التي تميز تصاوير بهزاد، وهى بذلك أما أن تكون لبهزاد فى فترة مبكرة من حياته الفنية أو لأحد تلاميذ بهزاد الذى سار على نهجه ولكنه لم يصل إلى ما وصل إليه من الدقة والاتقان.

ويتمثل أسلوب مدرسة بهزاد فى أرقى صوره فى تصويرة من مخطوط ديوان الشاعر جامى (نهاية القرن ١٥ م) محفوظ فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك وتمثل «حلقة سماغ فى الهواء الطلق»^(٣٥)، وهذه التصويرة أكثر تعبيراً عن الحركة فظهر بعض الأشخاص وقد سقط على الأرض مغشياً عليه، ويبدو بعضهم يستند إلى رفاقه وقد بدا عليه الاعياء الشديد، وقد تساقطت عماماتهم وبعض الشيلان من فرط

Coomaraswamy, (A.K.), Op. cit. pl. VI. Fig. 34.

(٣٤)

(٣٥) ديماندا (م. د. س.)، المرجع السابق، لوحة ٢٣.

الحركة العنيفة، أما أولئك الذين مازالوا يحتفظون ببعض قواهم فبعضهم تتجه راحاتهم إلى أعلى وأحدهم يمد ذراعيه خلف الظهر، كما يبدو أحدهم في اليمين وقد وضع برقعا (٣٦) على وجهه حتى يقي نفسه التأثير بما يرى واكتفى بسماع الموسيقى. ويزيد من أهمية هذه التصويرة أنها أظهرت بعض تقاليد حلقات السماع، إذ يظهر في اليسار أحد الأشخاص يمسك بكتاب ربما يكون المثنوى لجلال الدين الرومي إذ كان من مراسم الطريقة المولوية أن يقوم شخص يعرف باسم «مثنوى خوان» أى قارئ المثنوى بالقراءة أثناء هذه الحلقات (٣٧). كما ظهر على صدر أحدهم (المواجه) الكشكول الذى يعتبر من مستلزمات المتصوفة (٣٨). وتظهر هذه التصويرة شيئاً غريباً وهو وجود سيدة تقف

(٣٦) ذكر ابن بطوطة فى كتابه تحفة النظار عند حديثه عن شيراز، ص ١٣٦ «والنساء يلبسن الحفاف ويخرجن ملتحفات متبرقعات فلا يظهر منهن شيء» أى أن البرقع يغطى الوجه بأكمله.

(٣٧) د. عبد السلام عبد العزيز فهمى، اللغة التركية العثمانية وصلتها باللغة الفارسية ص ١٧٩.
(٣٨) الكشكول تعنى قدح المكدى، يجمع فيه رزقه، مركبة من كش أى جر، وكول أى كتف. (السيد آدى شير، المرجع السابق، ص ١٣٥)، وكان الدراويش يجمعون فيه الصدقات والنذور فإذا امتلأ الكشكول يعطيه الدراويش إلى سادن (خادم) العتبات المقدسة عند الشيعة فى النجف وكربلاء والكاظمية ومشهد. (د. سعاد ماهر محمد، الفنون الزخرفية، المعادن، دراسات فى الحضارة الإسلامية، م ١٠، ص ٢٩٨)، وقد تبقت بعض نماذج الكشكول ومن أمثلة ذلك كشكول من الصلب المحفور والمطعم بالذهب (ق ١٧م) محفوظ فى متحف قصر جلستان بطهران، وآخر محفوظ فى متحف فيكتوريا وألبرت (ق ١٨م) وعليه توقيع «عمل حاج عباس».

- Pope, (A.U.), Asurvey, vol. VI, pls. 1393-1394

والكشكول عبارة عن وعاء معدنى مفتوح جزء فى أعلاه، كما توجد به حلقتان فى الجانبين لتعليق الكشكول بسلسلة على الصدر، ويقسم الكشكول إلى مناطق مختلفة الأشكال تضم زخارف مختلفة أيضاً وقد استخدمت طرق مختلفة فى زخرفته بالحفر أو التخريم كما استخدم التطعيم بالذهب والفضة.

فى الجانب الأيسر الأعلى ما بين قارىء المثنوى والشيخ الممسك بالعصا، وربما كانت تقوم بالغناء أو القاء بعض التراتيل (٣٩). أما عن الآلات الموسيقية فهى كما كانت عليه من قبل من الدف والنأى ولكن الملاحظ هنا وجود عازفان للنأى وضارب للدف. وهذا يؤكد معنى رمزى حرص عليه المصور فى تمثيله للدراويش الدائرين والعازفين إذ أنهم دائماً من أعداد فردية، وذلك لأن الأعداد جميعاً إنما هى واحد ولكن يختلف باختلاف مراتبه (٤٠)، كما أن تمثيل هذه التصويرة وغيرها فى الهواء الطلق فى الحدائق فإنما يحنىء متمشياً مع اجلال الصوفية للنبات واعتبارهم الوردة رمزاً للذات الإلهية. وإن كانت ملابس الصوفية قد اتفقت فى طرزها وأشكالها، إلا أنها قد اختلفت فى ألوانها إذ كان لكل طريقة لون يميزها ويعبر عن بعض فلسفاتها ومدلولاتها الصوفية، إلا أن أكثر الألوان ظهوراً فى التصاوير اللون

(٣٩) يفسر الصوفية وجود النساء الجميلات فى مجالسهم أنها للاستدلال بالصنعة على الصانع مخالفين فى ذلك قول الله تعالى: «قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم ذلك أزكى لهم» وقول النبى ﷺ من خيب زوجة امرىء أو مملوكه فليس منا». (أنظر: ابن الحاج، المرجع السابق، ص ١١٤). وقد ذكر الجامى فى «كتاب الأنوار فى كشف الأسرار» أنه ينبغى أن يكون القوال (المغنى) جميل الطلعة لأن العازفين يحتاجون لترويح القلوب فى مجلس السماع إلى ثلاثة أشياء: الروائح الطيبة، والوجه الصبيح، والصوت المليح.

(د. قاسم غنى، تاريخ التصوف فى الإسلام، ترجمة عن الفارسية: صادق نشأت، راجعه د. أحمد ناجى القيسى، د. محمد مصطفى حلمى مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٥٦٧).

كما كان الشاب الجميل يسمى لدى الصوفية «الشاهد» أى أنه شاهد على صنع الله. (د. قاسم غنى، نفس المرجع، حاشية ١، ص ٥٧٦).

(٤٠) للمزيد عن رمزية العدد عند الصوفية أنظر:

د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص ٣٩٦-٤٠٨.

الأبيض والأزرق، ويبدو أن اللون الأزرق كان اللون المميز للصوفية فقد أشار حافظ الشيرازي في الكثير من غزلياته إلى الصوفية بقوله «هؤلاء الذين يرتون الملابس الزرقاء»^(٤١)، وكان هذا اللون تعبيراً عن البحار والسباحة والتي كانت ركناً هاماً من أركان التصوف^(٤٢)، وقد وردت في التصاوير بعض المناظر التي تمثل الصوفية في حالة بحار وبعضها يظهر قدراتهم الخارقة مثل صورة من مخطوط بستان سعدى ٨٨٣ هـ (١٤٧٩ م) المحفوظ في مجموعة شيسربيتى في دبلن وتمثل «صوفياً يعبر النهر على سجادة صلاة» من عمل بهزاد^(٤٣). وكان اللون البنّي بارزاً في ملابس الصوفية وهو يرمز عندهم إلى التأخى^(٤٤) ويمثل اللون الأحمر في تصاوير الصوفية وبخاصة المولوية لون السماء عند غروب الشمس، ذكرى لشمس الدين التبريزي (توفي سنة ٦٤٥ هـ) وغروب شمس جلال الدين الرومي يوم سكونه الأبدى^(٤٥).

وقد تناول بعض تلاميذ بهزاد رسوم الدراويش مثل «قاسم على» ولكنها لا ترقى إلى أسلوب بهزاد في تصوير مجالسهم ونقل مراسمهم كما هي تماماً، وقد اقتصر «قاسم على» على تصويرهم جلوس على سجادة وأمامهم كتبهم واكتفى باظهار أشكال ملابسهم والتي تتفق تماماً مع ما كانت عليه في تصاوير بهزاد، ومن أمثلة تصاويره صورة تمثل جماعة من الصوفية في حديقة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) في المكتبة البودلية في اكسفورد^(٤٦).

(٤١) أنظر: غزليات حافظ، غزل رقم ١٣٣، البيت ٧، غزل رقم ٢٣٤، البيتان ٨، ٩.

(٤٢) د. إبراهيم الدسوقي شتا، دور المتصوفة الإيرانيين في ميدان التصوف الإسلامي، (جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وإيران، القاهرة، ١٩٧٥)، ص ٢٧٦.

(٤٣) د. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، شكل ٨٤٣ مكرر.

(٤٤) Martin, (F.R.), The miniature Painting. vol. I. p. 47.

(٤٥) سليمان مظهر، المرجع السابق، ص ١٣٥.

(٤٦) د. زكى محمد حسن، المرجع السابق، شكل ٨٤٤ مكرر.

أما في العصر الصفوي، وعلى الرغم من أن الدولة الصفوية قامت على أساس صوفي إلا أن الصوفية، قد أصابهم الكثير من الأذى في بعض الفترات ونتيجة لبعض الظروف السياسية، فقد حدث أن حاكم الشاه طهماسب بعض الصوفية وأعدم بعضهم سنة ١٥٣٧م^(٤٧)، كما دأبت السلطات الصفوية ضمن إجراءاتها لقصر التيار الثقافي على نشر المذهب الشيعي على محاربة الصوفية الذين كانوا من السنة^(٤٨)، وفي هذا المضمار أيضاً أوعز علماء الشيعة إلى الملوك أن يقضوا قضاء مبرماً على شعراء التصوف لاختلاف بعض مذاهب الصوفية عن المذهب الشيعي مما أدى إلى رحيل عدد كبير من شعراء الفرس إلى الهند^(٤٩)، وقد أعدم الشاه عباس عدداً كبيراً من الصوفية عندما حاولوا إعادة محمد خدابندها إلى الحكم ولايعنى ذلك اختفاء تصاوير مجالس الصوفية بل أنها استمرت وحرص سلطان محمد ومحمدي على تصويرها. وقد احتفظت تصاوير مجالس الصوفية في بداية العصر الصفوي بما كانت عليه في أواخر العصر التيموري ولم تحدث إلا بعض الاختلافات الطفيفة التي تشير إلى العصر، ويبدو ذلك واضحاً في تصويرية من مخطوط ديوان حافظ، تبريز ٩١٨هـ (٥١٢م) محفوظة في متحف ولترز للفن، وتمثل «حلقة سماع الصوفية»^(٥٠) والتي تتفق في كثير من تفاصيلها مع تصويرية بهزاد السابقة من ديوان جامي، ويبدو الاتفاق بينهما في حركات الأشخاص وترتيبهم، والتعبير عن

(٤٧) ولش (ستيورات كاري) فالنامه شاه طهماسب، ص ٩٤.

(٤٨) د. ابراهيم الدسوقي شتا، التصوف عند الفرس، ص ٣٩.

(٤٩) د. حسين مجيب المصري، أثر الفرس في حضارة الإسلام، ص ٢١٦، نقلاً عن: علي رازي:

تاريخ ايران، تهران، ١٣١٧، ص ٦٠٢.

Grube, (E.), Muslim miniature Painting. p. 80. pl. 57.

(٥٠)

الأحاسيس والانفعالات المختلفة ، وهذا التشابه الكبير بين التصويرتين يجعل من المحتمل نسبة هذه التصويرة إلى بهزاد فلا يبدو الاختلاف إلا في مكان العازفين من التصويرة فبينما كانوا في السابقة في الجزء الأوسط إلى اليمين ، صاروا هنا في أعلى التصويرة إلى اليمين ، كما أن حركاتهم تكاد تتفق تماماً مع السابقة فبدأ العازف الأوسط وقد أمال رأسه قليلاً . وتتفق أشكال الملابس وبنفس ترتيبها ، فيما عدا ظهور العصا التي تخرج من العمامة فظهرت في عمامات ثلاثة من المتصوفة ، وفي عمامة عازف الناي ، وفي أحد الأشخاص الثلاثة إلى اليسار من أعلى .

ولم تكن تبرز وحدها التي احتفظت بالكثير من المميزات التيمورية في تمثيل مجالس المتصوفة فقد احتفظت بخارى بالكثير من التفاصيل التيمورية مثل الاهتمام برسوم العمائر والعناية الفائقة بزخرفتها بالزخارف الدقيقة ، وأشكال الأزياء والحركات ، ورسم التصويرة مضيفة على الرغم من أن أحداثها تمت في الليل كما يبدو من الهلال المرسوم في أعلى كما احتفظت ببعض التقاليد التيمورية المبكرة مثل كتابة جزء من المتن داخل شكل هندسي ينحصر داخل إطار التصويرة مثل تصويرة «البطتان تحملان السلحفاة» من مخطوط كلية ودمنة (٨٣٤هـ - ١٤٣٠م) في مكتبة طوبقا بوسراى فى اسطنبول (٥١) .

وعلى الرغم من احتفاظ البلاط الشيبانى فى بخارى بهذه التقاليد ، إلا أنه قد أضفى على تصاوير مجالس الصوفية طابعاً خاصاً يتمثل فى تصويرهم للصوفية فى حالات فردية فى أفنية المنازل أو فى

(٥١) د. حسن الباشا ، المرجع السابق ، ص ٤٠٥ .

قاعاتها، ويتضح ذلك فى تصويره من بستان سعدى، بخارى ٩٧٤هـ (١٥٥٦م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس وتمثل «درويشاً يرقص أمام منزل»^(٥٢). وهذه التصويرة استعادة لتصويرة من مخطوط أشعار جامى، بخارى ٩٠٢هـ (١٤٩٦م)، محفوظ فى مجموعة كليكان وتمثل «درويشاً يرقص داخل قاعة»^(٥٣) والتي تتفق معها فى كل شىء حتى فى الشريط الكتابى أعلى الواجهة باسم الحاكم الشيبانى «نوروز أحمد بهادر خان»، وتتفق معها تصويرة من بستان سعدى (بدون تاريخ) محفوظ فى دار الكتب المصرية (رقم ٦٠٠٧س) ورقة ٨٣ وجه، وتمثل نفس الموضوع وتتفق معها تماماً فى كل التفاصيل والاختلاف الوحيد فى الحديقة التى تظهر خلف سور المنزل^(٥٤). ويمكن الاستفادة من التشابه بين هذه التضاوير فى تأريخ مخطوط دار الكتب المصرية بحوالى النصف الأول من القرن ١٦م إذ أن السور الذى يتقدم المنزل وشكل الحديقة من خلفه يتفق مع شكل الأسوار فى تلك الفترة، كذلك فإن هناك اتفاق كبير فى طراز المنزل، وشكل الجدول الذى يقطع الباب المطل على الحديقة وشكل الملابس، مع الخصائص التصويرية لهذه العناصر فى تلك الفترة.

وقد حدث بعض التغير فى تضاوير مجالس سماع الصوفية خلال النصف الثانى من القرن ١٦م ومر هذا التغير بمرحلتين كان لكل منهما خصائصها المميزة: فى المرحلة الأولى تمثل التغير فى:

(٥٢) Blochet, (E.), Peintures de manuscrits Arabes. pl. 26.

(٥٣) Pope, (A.U.), Masterpieces of Persian Art. pl. 127.

(٥٤) نصر الله مبشر الطرازى، الفهرس الوصفى للمخطوطات الفارسية المزينة بالصور والمخطوطات بدار

الكتب، تقديم د. ثروت عكاشة، القاهرة، ١٩٦٨م، لوحة ٢١.

— لوحة (٧٤) لم يسبق نشرها ملونة.

- قلة عدد الأفراد في التصوير عما كان عليه في العصر التيمورى وبداية العصر الصفوى .
- في الوقت الذى قل فيه عدد المتصوفة الراقصين، فقد زاد عدد العازفين .
- أصبحت الحركة بسيطة وتكاد تقتصر على رفع الأيدى وامالة الجسد ميلاً خفيفاً . ومع هذه الحركة البسيطة لم يعد هناك ما يدعو لترك العباءات مفتوحة، أو لبس الملابس الواسعة الفضفاضة، فأصبحت الملابس ضيقة للحدما، ومغلقة من الأمام .
- كانت أكمام العباءات طويلة تغطى اليدين وتتدلى إلى أسفل، فأصبحت لا تصل إلا إلى رصغ اليد فقط وتظهر اليد منها .
- مع أن اللحية من السمات المميزة للصوفية، إلا أن المصور في تلك الفترة لم يعد يلتزم برسم اللحية فظهر بعض الأشخاص بلحى خاصة كبار السن بينما ظهر الشباب بدون لحية .

ويمكن أن نلمح هذه التغيرات في صورة فردية (ترجع إلى النصف الثانى من القرن ١٦م) محفوظة في المكتبة البودلية في اكسفورد وتمثل الصوفى محمد تبادكانى في حالة انجذاب (٥٥) . فعلى الرغم من أن التصوير تمثل حالة انجذاب ألا أن الحركة تبدو هادئة متزنة، والأشخاص من أربعة متصوفة وثلاثة عازفين، وشخصين واحد في كل جانب يراقب ما يحدث .

وتبدو هذه التغيرات أكثر وضوحاً في صورة من مخطوط مجالس العشاق، قزوين ٩٨٩هـ (١٥٨١م) محفوظة في المكتبة الأهلية في

(55) Arrol, (T.W.), Op. cit. pl. XL VIIIa.
- Meier, (F.), Op. cit. pl. 5.

باريس وتمثل دراويش يرقصون^(٥٦). وهذه التصويرة رغم أنها أكثر حركة عن السابقة إلا أنها لا ترقى إلى ما كانت عليه تصاوير الصوفية من قبل، ويظهر في التصويرة أربعة عازفين، عازف ناي وثلاثة يضربون الدفوف، وترجع أهمية هذه التصويرة إلى أنها تعبر عن الطراز التصويري في عهد محمد خدابنده في قزوین والذي استمر على ما كان عليه في عصر الشاه طهماسب، كما تظهر التصويرة شكل قاعة من قاعات السماع «سماع خانة».

أما المرحلة الثانية من التغير فتت على أيدي المصور «محمدي» الموجد لطراز قزوین والذي كان يميل إلى تصوير المناظر الفكاهية الساخرة تأثراً بأسلوب والده «سلطان محمد»، وقد أضفى محمدي هذه الروح على رسوم الدراويش^(٥٧)، فصورهم في صور هزلية فبعضهم يلبسون فراء الماعز ويضعون قروناً على رؤوسهم وقد صور «سلطان محمد» مثل هؤلاء الدراويش في تصويرة من ديوان حافظ ٩٣٣هـ (١٥٢٧م) في مجموعة كارتيهه^(٥٨)، وأهم التغيرات التي طرأت هي: — أصبحت الملابس قصيرة لا تتجاوز الركبة وهي عبارة عن قبص طويل مربوط على الوسط.

Bloch, (E.). Les Enluminures. pl. LXXIXa.

(٥٦)

(٥٧) درويش: فارسية وتعني قدام الباب وهي كذلك في العربية والتركية والكردية (السيد آدمي شير: الألفاظ الفارسية المعربة، ص ٦٣)، ويدل هذا المعنى على أنها ترتبط بهؤلاء الذين يهيمون في الطرقات ويعيشون على الكفاف.

(٥٨) لوحة (٧٧) شكل (٣٧) أ-ب.

— ظهرت الطراير كأغطية للرءوس، والطرطور أو الطربوش من أغطية الرءوس القليلة الظهور فى التصوير الايرانى (٥٩)، فظهر فى صورة تمثل كلاب الصيد مع حارسها من مخطوط منافع الحيوان لابن بختشيوغ، ٦٩٧ — ٦٩٩ هـ (١٢٩٧ — ١٢٩٩ م) محفوظ فى مكتبة مورجان فى نيويورك (٦٠).

— صاحب هذا التغير فى الأشكال والأزياء تغيراً جذرياً فى الحركات إذ أصبحت حركات هستيرية عنيفة غير واعية مصحوبة ببعض المظاهر الغريبة مثل خروج دخان كثيف من الطراير أو ذر على شكل حبل به أشياء معلقة التى ربما كان القصد منها التعبير عن الامكانيات الخارقة لهؤلاء الدراويش.

— كانت موسيقى الصوفية قاصرة على الدف والناى المصحوب بالتصفيق، فظهرت آلات أخرى فاستبدل الناي بالزمار المتعدد الأنابيب، وأضيف للدف الطبله، والطبله ذات الوجهين والتى تعتبر محرمة لارتباطها بالمخنثين.

وتظهر هذه التغيرات فى صورة تمثل «مجموعة من الدراويش فى أشكال وحركات غريبة» محفوظة فى مجموعة «جيسى بك Gessy Beck» من عمل محمدى (٦١)، وفى صورة أخرى تشبهها لحد كبير وتمثل «دراويش يرقصون» محفوظة فى مكتبة مدينة نانت بـيترزبرج.

(٥٩) طربوش: من الفارسية سربوش أى غطاء الرأس (السيد آدمى شير: المرجع السابق، ص ١١١).

(٦٠) د. حسن الباشا، المرجع السابق، شكل ٣٥.

Arnold, (T.W.), Op. cit. pl. XLVII.

(٦١)

Saint Petersburg. في ألمانيا، من عمل محمدى (٦٢) كما توجد
تصويرة مشابهة تماماً محفوظة في متحف اللوفر وعليها توقيع محمدى
وتاريخ ٩٨٦ هـ (١٥٧٨ م) (٦٣).

وعلى الرغم من أن تصاوير هؤلاء الدراويش لم تظهر في التصوير
الایرانی إلا في الربع الأول من القرن ١٦ م، إلا أن مثل هذه
الطوائف كانت توجد قبل ذلك فقد ظهرت في مصر في العصر
المملوكي ونتيجة لتطرف بعض الصوفية في آرائهم وأفعالهم طائفة من
الدراويش أو المجاذيب الذين اشتهروا بأفعالهم الغريبة التي زعموا التي
زعموا أنها من الدين (٦٤). ومن هذه الطوائف «القلندرية» التي
تستمد أصولها من مدرسة خراسان أو ملامتية خراسان» (٦٥).

وقد ذكر «طافور» أنه رأى في القاهرة بعض الدراويش يمشون وقد
لبسوا القرون وأخرون يلبطخون أنفسهم بالعسل ويضعون الريش،
ويحمل بعضهم أعمدة تنتهي بمصابيح تتدلى منها الأضواء (٦٦). وقد
أصدر السلطان الملك الناصر حسن بن محمد بن قلاوون توقيعاً سلطانياً
منع فيه هذه الطائفة من حلق لحاهم وكتب إلى بلاد الشام بالزامهم

(٦٢) Kuhnel, (E.), Miniaturmalerei in Islamischen orient Berlin. 1923. Abb. 66.

(٦٣) Arnold, (T.W.), Op. cit. p. 112.

(٦٤) د. سعيد عبد الفتاح عاشور، المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك، الطبعة الأولى،
القاهرة، ١٩٦٢، ص ١٦٥.

(٦٥) محمد فؤاد كوبريلي، قيام الدولة العثمانية، ترجمة: د. أحمد السعيد سليمان، القاهرة،
١٩٦٧، ص ١٧٢.

(٦٦) طافور: الرحلة، ترجمة وتقديم: د. حسن حبشي، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٦٤.

بترك زى الأعاجم، ونودى بذلك فى دمشق وأرجائها يوم الأربعاء
١٦ ذى الحجة سنة ٧٦١هـ (٦٧) (١٣٥٩م).

ويظهر من التصاوير السابقة أن هذه الطائفة «القلندرية» هى
المثلة فى تصاوير سلطان محمد ومحمدى.

ولم يكن المصور الايرانى الذى تناول فى تصاويره بعض الموضوعات
التي لم يتطرق إليها غيره من مصورى العالم الإسلامى، مثل تمثيل
معراج النبى ﷺ، وقصص الأنبياء، ليتوقف عند اظهار آلات الطرب
فى مناظر حلقات السماع، بل أنه قد تجاوز ذلك وراح يصور الجنة،
والتي لم يكتف فى تصويرها على رسوم الأشجار الباسقة، والأزهار
اليانعة، والمياه الجارية، بل اعتبر الموسيقى سمة من سماتها، فلم تخل
تصويرة من تلك التصاوير من آلات الطرب، ومن أمثلة ذلك تصويرة
فردية تمثل «سليمان يعتلى عرشه خلال السموات» (٦٨)، تحيط به
مجموعة من رسوم الملائكة المجنحة اللاتي يعزفن الناي والقرن والدف
والعود. ويعتبر تصوير سليمان على عرشه مع ملكة سبأ من الموضوعات
التي شاع تمثيلها فى العصر الصفوى إذ كانت المخطوطات الأدبية
تحتوى على صفحات متواجة تضم تصاوير مزدوجة غالبا ما تمثل هذا
الموضوع محاطاً بإطار عريض من زخارف نباتية (٦٩). وتضم مجموعة
جولوبو فى متحف الفنون الزخرفية فى بوسطن تصويرة مضافة إلى
الشاهنامه بايسنقر ٨٢٩هـ (١٤٢٦م) فى نهاية القرن ١٥م من شيراز

(٦٧) المقرئى: الخطط، ج٢، القاهرة، ١٢٧٠هـ، ص ٤٣٣. وقد اشتقت هذه الطائفة
مصطلحات الزرادشتية والمسيحية: (د. ابراهيم الدسوقي شتا، السابق، ص ٥٧).

(٦٨) Binyon, (L.), Wilkinson, (J.V.S.), and Gray, (B). Op. cit. Pl. XC111.

(٦٩) Ettinghausen, (R.), Manuscript Illumination. p. 1970.

وتمثل «فريدون على عرشه في السماء» (٧٠) تحيط به أربع ملائكة
 مجنحة ثلاث يضربن الدفوف، وفي وسطهن واحدة تعزف العود
 ويحتفظ متحف فريير للفنون في واشنطن بتصويرة تمثل «حورس في
 الجنة» (٧١) ترجع إلى بداية القرن ١٦ م، من تبريز، إلا أن شولتز
 (Schulz) يرجعها إلى هراة (٧٢)، ويرجعها كونل (Kuhnel) إلى
 غرب تركستان (٧٣). والحقيقة أن هذه التصويرة تبدو غريبة في موضوعها وفي
 تصميمها من حيث رسم الجوسق يرتكز على جذع شجرة ضخمة مختلفة
 عن رسوم الأشجار في التصوير الإيراني والتي امتازت بالرشاقة وجمال
 المنظر، وتبدو أشكال الأزياء مختلفة أيضاً، ويغلب على ملامح الملائكة
 الشكل الصيني المميز، وهذه الملامح التي ظهرت في تصاوير سلطان
 محمد في القرن ١٦ م بالإضافة إلى اتفاق حركة الرقص في تلك
 التصويرة مع تصويرة من عمل سلطان محمد في ديوان حافظ ٩٤٠ هـ
 (١٥٣٣ م) في مجموعة خاصة في كمبردج (٧٤)، تجعلني أرجح نسبة
 التصويرة إلى سلطان محمد في تبريز في النصف الأول من القرن
 ١٦ م، ويوطد هذا الرأي الآلة الموسيقية التي يعزفها الملاك الجالس
 أعلى الشجرة وهي الطنبور الطويل العنق والذي كان أكثر ظهوراً في
 تلك الفترة عما كان عليه من قبل. وبذلك أمكن الاستفادة من شكل
 الآلة الموسيقية في تأريخ التصويرة، والتي يمكن أن نرى مثيلاً لها في
 تصويرة من مخطوط «قصائد غنائية» للشاعر نظامي ٩٦٩ هـ (١٥٦١ م)
 محفوظ في المكتبة الأهلية في باريس وتمثل «ملكاً على عرشه تحيطه
 الملائكة» (٧٥) والتي تتفق معها في شكل الأداة «طنبور طويل

Comoruswamy, (A.K.), Op. cit. pl. XL. Fig. 22.

Farmer, (H.G.), Op. cit. Taf. 108.

Schulz, (ph.W.), Die Persisch. Taf. 72.

Kuhnel, (E.), Op. cit. Abb. 47.

Gray, (B.), La Peinture Persane. Genève. 1977. p. 134.

Bloch, (E.), Les Enluminures. pl. 75.

(٧٠)

(٧١)

(٧٢)

(٧٣)

(٧٤)

(٧٥)

العنق» بينما يضرب أحد الملائكة الدف وآخر يغنى. وهذه التصويرة الأخيرة وإن كان قد أمكن الاستفادة منها بالمقارنة من حيث الشكل فأنها تضيف جديداً إذ أن كرسى العرش يحمل توقيع «عمل أقابهرام أفشار»^(٧٦)، وهذا الاسم لم يرد عنه أى ذكر فى المراجع التى تناولت المصورين، ونظراً للاتفاق فى تنفيذ هذه التصويرة مع تصويرة «حورس فى الجنة» وأيضاً فى أسلوب التوقيع والذى يشبه تماماً توقيع سلطان محمد على كرسى العرش فى تصويرة من ديوان حافظ ٩٣٤هـ (١٥٢٧م) محفوظ فى جامعة هارفارد وتمثل «الاحتفال بالعيد». ومن هذا الاتفاق يمكن اعتبار هذا المصور من تلاميذ سلطان محمد والذين عملوا بنفس أسلوبه.

وإلى جانب تلك التصاوير توجد تصاوير فردية تمثل الملائكة يعزفن آلات موسيقية مثل تصويرة من عجائب المخلوقات للقزوينى (شيراز منتصف القرن ١٦م) محفوظ فى مجموعة كير وتمثل «ملاكاً يعزف جنك»^(٧٧) تحيط به السحب المشكلة على هيئة لفائف نباتية وكان تمثيل الملائكة وهن يعزفن الجنك (Harp) اسلوباً شائعاً فى أوروبا فى العصور الوسطى. وبالإضافة إلى ذلك فقد ظهرت الملائكة يعزفن آلات الموسيقى فى مجالس السلاطين والأمراء فى العصرين التيمورى والصفوى وربما يكون الغرض من ذلك اصفاء سمة روحانية

(٧٦) ربما ينتمى هذا المصور إلى قبيلة «أفشار» التى كان مقرها الأصلي أذربيجان وينتمى إليها «نادرشاه» مؤسس الدولة القاجارية والذين وجدوا فى العديد من أقاليم إيران وكانوا ينقسمون إلى كازملو وايركلو» ملطبرون: الجغرافية العمومية، جـ ٣، ترجمة: رفاعة بك، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٣٤.

Robinson, (B.W.), Islamic Painting. pl. 68.

أنظر شكل (٣٨).

(٧٧)

أو قدسية على تلك المجالس ، ومثال ذلك تصويرة فردية (هراة ٨٣١هـ / ١٤٢٧م). محفوظة في المكتبة الأهلية في فيينا وتمثل «يايسنقر في مجلس طرب»^(٧٨)، وقد ظهرت مجموعة من الملائكة تعزفن آلات الموسيقى ويرقصن، وكذلك في تصويرة من مخطوط كليات سعدى، حوالى ٩١٦ - ٩٢١هـ (١٥١٠ - ١٥١٥م) محفوظة في المكتبة البودلية في اكسفورد وتمثل أميراً في مجلس طرب^(٧٩). ولم يقتصر ظهور الملائكة يعزفن ويرقصن على المخطوطات ولكنها ظهرت بكثرة على التحف التطبيقية التى ترجع إلى العصر الصفوى وبخاصة النسيج والسجاد، فيحتفظ متحف زارتورسكى (Zartorsky) بقطعة من نسيج الحرير المطرز بخيوط معدنية (ق ١٦م) تضم رسوم جامات مثمنة بداخل كل منها رسم ملاك يعزف آلة الطنبور^(٨٠)، كما يحتفظ متحف بروكلين (Proklien) بسجادة (تبريز ق ١٦م) عليها رسم ملاك يعزف العود^(٨١)، ويضم قصر فيتلزباخ (Fietelz Bach) في ميونخ سجادة (قاشان ١٦٠٠م) كانت ضمن مجموعة الشاه عباس، وتشتمل على رسوم ملائكة يعزفن ويرقصن^(٨٢).

وما تجدر الإشارة إليه أن هذا التمثيل للملائكة المتوجهة المجنحة في رسوم الطرب قد ظهر في بعض تصاوير الطرب في المخطوطات المملوكية، مثال ذلك تصويرة من مخطوط مقامات الحريري (مصر ٧٣٤هـ / ١٣٣٤م) محفوظة في المكتبة الأهلية في فيينا وتمثل «أميراً في مجلس طرب»^(٨٣).

(78) Robinson, (B.W.), Drawings of The Masters. pl. 13.

(٧٨)

(79) Robinson, (B.W.), A Descriptive Catalogue. pl. XII.

(٧٩)

(80) Pope, (A.u.), Asurvey. Vol- VI- pls- 1090-1091.

(٨٠)

(81) Erdman, (K.), Sieben Hundert Jahre Orient Teppich Herford 1966-Fig. 234.

(٨١)

(82) Erdman, (K.), Ibid. Taf. 1 Abb. 24.

(٨٢)

(Martin, (F.R.), Op. cit. Pl. 15.

(٨٣)

ويتضح من هذا العرض أن مناظر حلقات السماع ورسوم الدراويش كانت أحد الموضوعات التصويرية التي أقبل المصورون على تناولها في العصرين التيموري والصفوي وكانت أحد المجالات التي تمكن المصور فيها من التخلص من كثير من الجمود الذي كان يوجد في غيرها من التصوير، كما نجح المصور في اظهار الأحاسيس والتعبير عن الانفعالات المختلفة، ونظراً لما يتطلبه ذلك من مهارة فنية ومقدرة فائقة فقد كان تصوير هذه المناظر قصراً على مهرة المصورين ومن أهمهم بهزاد وتلميذه قاسم على، ثم سلطان محمد وولده محمدى.

— استطاع المصور نقل صورة صادقة عما كانت عليه هذه الحلقات إذ جاءت متفقة ومعبرة عن مراسم وتقاليد الطرق الصوفية في السماع، والمراحل المختلفة التي يمر بها المتصوف حتى يصل إلى حالة الوجد والشطح والتي تلازمها الموسيقى واقتصرت أولاً على الناي والدف مع التصفيق ثم أدخلت آلات أخرى مثل المزمار المتعدد الأنابيب والكوبة (الطبل ذى الوجهين)، بالإضافة إلى ظهور بعض السيدات في بعض التصاوير معبراً عما كان يتعلق بالمرأة من رموز لدى الصوفية، كما ظهر في كثير من تلك الحلقات شخص يقرأ في كتاب ربما كان القرآن الكريم أو كتاب المثنوى حيث كان من مراسم تلك الحلقات وبخاصة الطريقة المولوية وجود شخص يقرأ في المثنوى ويسمى «مثنوى خوان» أى قارئ المثنوى، كما عبر تعبيراً حقيقياً عن ملابس الصوفية.

— نقل كل من سلطان محمد ومحمدى في تصاويرهم نماذج لدراويش الطريقة القلندرية التي انتشرت في أنحاء مختلفة من العالم الإسلامى، وعلى الرغم من ميل كل منها لتمثيل المناظر الهزلية

الساخرة إلا أن مثل هذه التصاوير وإن كانت لا تخلو من هذا الميل إلا أنها معبرة تعبيراً حقيقياً ومتطابقاً مع ما جاء فى كتب الرحالة والمصادر المعاصرة عن تلك الطريقة واتخاذهم أشكالاً غريبة واقدامهم على حركات وتصرفات غريبة أيضاً.

— تعتبر التصاوير التى تمثل الجنة، والملائكة اللاتى يعزفن الآلات الموسيقية من الموضوعات التى أصبحت أكثر ظهوراً فى العصرين التيمورى والصفوى، وقد أرجع مارتين (Martin) هذه التصاوير إلى تأثير أوروبى انحدر إلى الفن الايرانى فذكر أنه من خلال دراسة النماذج الأولى للفن التيمورى فى سمرقند وهراة يتضح أن فنانين أوروبيين وأعمال أوروبية كانت معروفة هناك، وأن كتب القداس والصور الدينية قد أرسلت إلى هناك^(٨٤)، كما ذكر جراى (Gray) نقلاً عن المؤرخ الايرانى الاسكندر منشى أن الخطاط «مولانا محمد سبزوارى» قد درس التصوير الأوروبى فى فترة حكم الشاه اسماعيل (١٥٠٢ — ١٥٢٤) وأنه قد تفوق فى هذا النوع من التصوير^(٨٥).

وفى الحقيقة فإن هذين الرأيين يحتاجان لكثير من الدراسة، فن الناحية التاريخية فإن العلاقات الايرانية الأوربية لم تتخذ شكلاً ظاهراً إلا فى فترة حكم الشاه عباس (١٥٨٨ — ١٦٢٩م)، فقد باءت المحاولات التى بذلتها دول أوربا لإقامة علاقات مع الشاه اسماعيل سنة ١٥٠٥م، ومع الشاه طهماسب سنة ١٥٧٠م بالفشل^(٨٦). وقد

(84) Martin, (F.R.), Op. cit. p. 31.

(85) Gray, (B.), Persian Painting. London 1930 p. 84.

(86) Lane, (A.), Op. cit. p-69.

(٨٤)

(٨٥)

(٨٦)

سبقت الإشارة إلى تعصب الشاه اسماعيل ضد المذاهب الأخرى، كذلك فقد كان الشاه طهمااسب متعصباً أيضاً، فعندما زاره جنكنسن (Genkensson) سفير إنجلترا رفض التحدث إليه عند علمه أنه مسيحي (٨٧).

هذا من الناحية التاريخية، أما من الناحية الفنية فإنه بدراسة الأعمال الفنية سواء كان في تصاوير المخطوطات أو التحف التطبيقية التي ترجع إلى العصر التيموري وكذلك المدرسة الصفوية الأولى فأننا لانلمح أى صدى لهذا التأثير الأوربي، وكان التأثير الصيني هو الأكثر ظهوراً في المنتجات الإيرانية، هذا في الوقت الذي كان التأثير الإيراني واضحاً في فنون عصر النهضة الأوربية مثل رسوم السجاجيد التي يتكون الإطار فيها من زخارف عبارة عن حروف كوفية محورة (٨٨).

ومن ذلك يمكن اعتبار هذه الرسوم إنما نبعت من مزاج المصور الإيراني وتصوره للجنة خاصة وإن رسوم الملائكة المجنحة يرجع إلى عصور قديمة فقد ظهرت صورة ملاك مجنح من بين طائفة من الزخارف الهلالية الشكل رسمت فوق جدار معبد بوذى أنشئ في الصحراء على حدود التركستان الصينية من القرن الثالث الميلادي (٨٩)، كما وجدت في زخارف كوشات العقود في العصر الساساني.

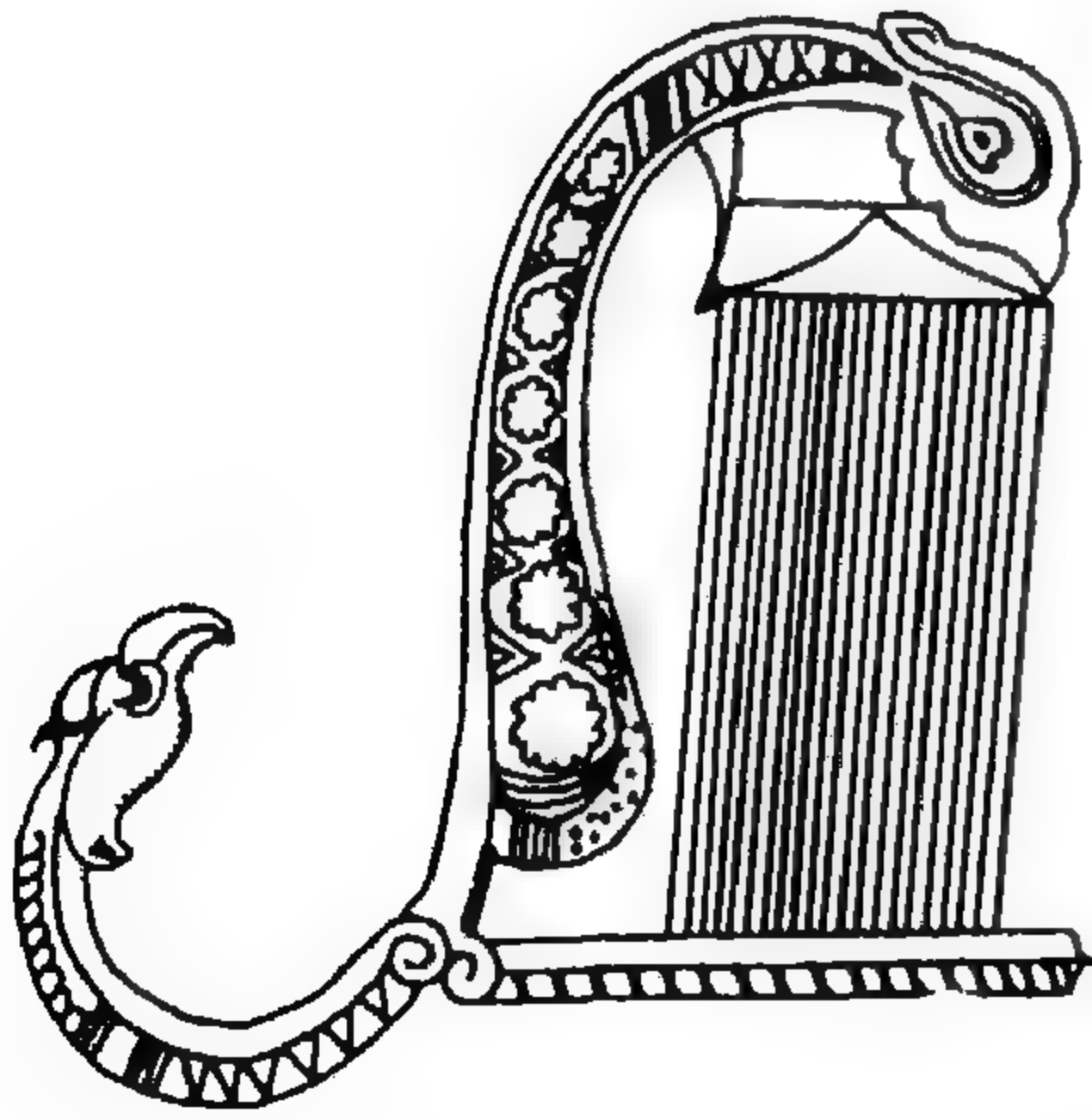
(٨٧) رزق الله منقريوس، المرجع السابق، ص ١٨٣ - ١٨٤.

— شاهين مكاربيوس، المرجع السابق، ص ١٥٠ - ١٥١.

(٨٨) انظر ص ١٠٨، ١٤٤، ١٤٥.

(٨٩) بنيون (لورنس)، الرسم والتصوير في آسيا، (مجلة المجلة، العدد الثاني والعشرون، ربيع الأول ١٣٧٨ هـ / ١٩٥٨ م)، ص ٥٢.

الدراسة الوصفية



الباب الرابع

الأجواء المختلفة لمناظر الطرب



الفصل الأول

مناظر الطرب فى الهواء الطلق

رقم اللوحة : ٥ .

الموضوع : الإسكندر فى مجلس طرب .

المخطوط : تصويرة فردية .

التاريخ : سمرقند - النصف الأول من القرن ١٥ م .

مكان الحفظ : المتحف الإسلامى - القاهرة .

رقم الحفظ : ١٦٥٨٢ .

المقاس : ٢٢ x ١٥ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تصويرة فردية تمثل الاسكندر فى مجلس طرب فى الهواء الطلق ، ويظهر فى الجزء الايسر من التصويرة الإسكندر جالسا على مقعد مرتفع الارجل والظهر ، وقد مد احدى يديه ليتلقى كأسا من أحد الخدم الذى بدا جاثيا على ركبتيه وراح يناوله الكأس ويبدو الاسكندر وقد جلس الجلسة الفارسية حيث ضم احدى رجليه بينا مد الاخرى كما استند باحدى يديه إلى ساقيه بينا يمد اليد الاخرى ويرتدى الملابس الفارسية المشكلة من القباء يعلوه الخفتان وحذاء مدبب من الامام وذى كعب مرتفع ، كما يعلو رأسه تاج مذهب ، ويقف خلف المقعد ثلاثة شبان بدت وجوههم ورعوسهم ، وربما كانوا أبناء الاسكندر أو من أتباعه . ويظهر فى الجزء الايمن من التصويرة جوقة العزف والى تشكلت من ثلاثة عازفين ، دفاقان يتقدمها عازف الطنبور ، وقد وقف إلى جانبيها اثنتان من الخادومات احدهما تحمل دورقا كبيرا للشراب ، بينا تحمل الاخرى صينية مذهبية . وقد شكلت الخلفية على هيئة صخور محددة باللون الابيض ، والسماء باللون الذهبى كما ظهر فى الخلفية شكل قوسان متتاليان يحدد كل منهما خطوط زرقاء ورمادية اللون .

وتعتبر هذه التصويرة نموذجاً واضحاً لاسلوب التصوير التيمورى فى النصف الأول من القرن ١٥م، والذي ظل محتفظاً بالكثير من الخصائص التصويرية فى العصر المغولى ويتضح ذلك فى ملامح الاشخاص وهيئاتهم، وفى أشكال بعض العناصر مثل المقعد والآلة الموسيقية، وكذلك الاناء الحرفى الابيض اللون والمزخرف بزخارف زرقاء من نوع البورسيلين الصينى، فقد ظهرت مثل هذه العناصر فى تصويرة من مخطوط جامع التواريخ (القرن ١٤م) محفوظة فى مجموعة هوارت Haurt وتمثل الإمبراطور المغولى كيوك خان فى مجلس طرب^(١).

وتتفق هذه التصويرة من حيث توزيع الأشخاص وحركاتهم، وموضع الأمير على عرشه وهيئة جلسته، ولامح الأشخاص وشكل اللحية والشارب وأشكال الملابس والشخص الجائى يقدم الشراب للأمير، وفرقة العزف فى الجزء الأيمن من التصويرة مع تصويرة من الشاهنامه (سمرقند - القرن ١٥م) محفوظة فى مجموعة كير Kier^(٢)، كما يتفق شكل الأشخاص والآلة الموسيقية (الطنبور) مع تصويرة من الشاهنامه ٨٣٣هـ (١٤٤٠م) محفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل رستم واسفنديار فى حفل طرب قبل المباراة^(٣). وتتسم التصويرة بالجمود فى حركات الأشخاص وهيئاتهم، كما اقتصر المصور على استخدام قليل من الألوان والتي تمثلت فى اللون الأحمر بدرجاته والأزرق بدرجاته والرمادى والذهبى. وبناء على ما سبق فقد أرخت التصويرة بالنصف الأول من القرن ١٥م.

(1) Haurt Les Calligraphes et les Miniaturistes de l'Orient Musulman. Paris. 1908. p. 65.

(2) Robinson, (B.W.); and Others; Islamic painting. pl. 23.

وهذا المخطوط موزع بين عدة متاحف (متحف الفنون الجميلة فى بوسطن - متحف كليفلاند فى مونتريال ومجموعة ولسن فى كمبريدج.

(٣) د. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، شكل ٨٣١م.

رقم اللوحة : ٦ .

موضوع التصويرة : فريدون فى مجلس طرب .

المخطوط : الشاهنامه (٤) .

التاريخ : ٨٤٤ هـ (١٤٤١ م) .

مكان الحفظ : دار الكتب المصرية - القاهرة .

رقم الحفظ : ٥٩ - تاريخ فارسى .

رقم الورقة : ١٩ - ظهر .

المقاس : ١٧,٨ × ٨,٣ × ٤,٨ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة الملك فريدون (٥) فى مجلس طرب وقد جلس متربعا على مقعد مرتفع الأرجل والظهر ممسكا بكأس الشراب، ويرتدى قباء أزرقاً مزخرفاً بزخارف نباتية مذهبة ويعلو رأسه تاج مذهب، ويجلس جاثيا أمام المقعد أحد الخدم فى رداء أزرق داكن مزخرف بزخارف مذهبة وقلنسوة مدببة يلتف حول جزئها الأسفل شال أسود بينما يخرج من أعلاها شكل صليب مذهب، بينما يقف خلف كرسى العرش اثنان من الأتباع ظهرت رءوسهم فقط، ويجلس فى الجانب الأيسر من كرسى العرش اثنان من الأتباع وقد ظهر على رأس أحدهما عمامة يلتف حول شال، بينما يضع الآخر تاجا

(٤) تشمل المخطوط على ٥٧١ ورقة، ومسطراتها ٢٥ سطرا، مقاس ٢٦×٣٣ سم وقد كتبها محمد السمرقندى المشتهر بمعىنى وفرغ من كتابتها لعشر خلون من ذى القعدة الحرام سنة ٨٤٤ هـ (مارس ١٤٤١ م) وبها مائة وست وستون صورة بالألوان من المدرسة التيمورية أعيد تلوين بعضها (نصر الله مبشر الطرازى، الفهرس الوصفى، ص ١٣) .

(٥) فريدون تاسع أولاد جمشيد والملك السادس من ملوك الفرس اليشدادية، وهو الذى حرر إيران من العرب وزهاق المقتصب، (أنظر: أبو القاسم الفردوسى، الشاهنامه، ج ١، ترجمة د. عبد الوهاب عزام، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٢، ص ٣٧-٥٠) .

على رأسه . وعلى الجانب الأيمن يقف شخص يرتدى صديرية مزخرفة على الصدر والأكمام بزخارف مذهبة وسروال أحمر متسع مزخرف في منتصفه بزخارف نباتية مذهبة وعلى رأسه قلنسوة وقد حمل صينية مذهبة عليها إبريق الشراب المذهب ، بينما جلس إلى جانبه شخص يمسك باناء (إبريق) من الحرف الأبيض المزخرف بزخارف نباتية زرقاء (البورسيلين) ، كما ظهر خلفهما اثنان من العازفين أحدهما يعزف العود الكامل والذي ينتهى عند الملاوى على شكل نصف دائرى ، بينما يضرب الآخر دفا . وقد ظهر فى الخلفية الأفق حيث شكلت السماء بالون الذهبى بينما ظهرت بعض الحزم النباتية فى مقدمة التصويرة .

وتتفق هذه التصويرة مع التصويرة السابقة فى إشتغالها على الخصائص التصويرية المتبعة فى النصف الأول من القرن ١٥م اذ نرى نفس الطراز من المقاعد وقد ظهر خلف المقعد بعض الأتباع ، والشخص الجائى أمام العرش ، وشكل الإناء (البورسيلين) الذى ظهر فى التصويرتين ، كما يعتبر شكل الآلة الموسيقية وهو العود الذى ينتهى على شكل نصف دائرى من خصائص تلك الفترة .

ومن حيث الموضوع فقد أقبل المصورون على تمثيل قصة فريدون فى مختلف الفترات ومثال ذلك تصويرة من مخطوط جامع التواريخ لحافظ ابرو، عمل فى هراة لشاه رخ سنة ١٤٢٥م ، ومحفوفة فى مكتبه شىستريبتى وتمثل فريدون على عرشه مع أولاده الثلاثة (٦) .

والتصويرة تفتقد إلى الحركة كما هو المتبع فى تصاوير تلك الفترة ، وتكاد تقتصر الحركة على ايدى الشخص الجائى الممتدة نحو فريدون ،

(6) Robinson, (B.W.): Persian Miniaturepainting. pls. 54 29.

كما أن التنوع فى ملامح الأشخاص وهيئاتهم اذ بدا بعضهم بلحية والآخرى بدون لحية أو شارب مما أضفى على التصويرة تناغما وزاد من ذلك الطابع التنوع الواضح فى أشكال الملابس وأعطيته الرعوس، ويلاحظ أن المصور قد اقتصر على استخدام عدد قليل من الألوان وهى الأزرق بدرجاته والأحمر والذهبى.

وتشترك مع هذه التصويرة والتصويرة السابقة فى كثير من العناصر تصويرة من نفس المخطوط (ورقة ٥٤٧ ظهر) (٧) وتمثل باربد يعزف لخسرو (٨)، ويبدو الاتفاق فى رسم الأمير الجالس وخلفه أحد الأتباع بينما يقدم له شخص أو سيدة جاثية كأس الشراب وفى وجود سيدة أو شخص يمسك بدورق الشراب من البورسيلين الصينى كما يظهر الاتفاق بين تصويرة المتحف الإسلامى (رقم ١٥٦٨٢) وهذه التصويرة فى شكل الأمير الملتحى المتوج ورداء السيدة التى تمسك بدورق الشراب ذى الفتحة المتسعة على الصدر والمشكلة على شكل حرف (U)، كما يبدو الاتفاق بين هذه التصويرة (ورقة ٥٤٧ ظهر) والتصويرة (رقم ١٩ ظهر) فى شكل العازف حتى تكاد تتطابق الملامح تماما وفى شكل الآلة الموسيقية.

وتبدو أهمية دراسة العناصر المختلفة فى تصاوير الطرب من خلال دراسة هذه التصاوير اذ أننا نلاحظ أن شكل آلة العود فى هاتين التصويرتين لم يختلف، كما نرى نفس الشكل فى تصويرة معاصرة من شاهنامه بايسنقر ٨٣٤هـ (١٤٣٠م) محفوظة فى متحف قصر جلستان

(٧) مقاس ١٧,٧ × ١٢,٥ × ٧ سم.

(٨) لوحة (٧).

بهران وتمثل : « كيكاس يستقبل شاعر »^(٩) وان كانت هذه التصويرة الأخيرة أكثر ثراء في تنفيذ العناصر المختلفة مثل المقعد والخوان والعناية بزخرفتها بالزخارف الدقيقة المتقنة، وكذلك في رسوم الأشخاص واضفاء بعضا من الحركة والحيوية عليهم ؛ اذ نرى بعضهم يحمل الطعام ويهم في حركة لتوصيله إلى الجانب الآخر، كما ظهر الأشخاص وكأن كل منهم يتحدث إلى الآخر، وأصبحت الخلفية وكذلك أرضية التصويرة تشتمل على الكثير من العناصر النباتية مثل الأشجار المزهرة المتنوعة في الخلف والحزم النباتية في أرضية التصويرة، الا أنه على الرغم من ظهور هذا التقدم الفنى الذى استطاع ذلك المجمع الفنى الذى أنشأه بايسنقر فى هراة أن يحققه، فان شكل العود هنا متفق مع شكله فى التصويرتين السابقتين مما يمكن اعتباره أحد القرائن التى يمكن الاعتماد عليها فى تأريخ التصاوير، فلقد تناول المصور ميرزا على نفس الموضوع « باربد يعزف لخسرو » فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٩٤٦-٩٤٩ هـ (١٥٣٩-١٥٤٣ م) محفوظ فى المتحف البريطانى فى لندن (ورقة ٧٧ ظهر) الا أنه يظهر ضمن مظاهر التجديد التى حدثت فى التصوير فى العصر الصفوى شكل جديد للعود يختلف عن شكله فى التصاوير التى ترجع إلى النصف الأول من العصر التيمورى^(١٠).

رقم اللوحة : ٩.

موضوع التصويرة : مجلس طرب فى الهواء الطلق.

التاريخ : شيراز النصف الثانى من القرن ١٥ م.

(٩) لوحة (٨).

(١٠) شكل (٣٠ ب).

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامى - القاهرة .

رقم الحفظ : ١٦٥٧٦ .

المقاس : ٢٤ × ١٤,٧ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة أميراً فى مجلس طرب فى الهواء الطلق حيث يجلس مستنداً إلى وسادة حمراء اللون ويستظل بظلة على شكل هرمى مقطوع القمة ومفتوح من الأمام (١١)، ويرتدى الأمير الملابس الفارسية من القباء يعلوه الخفتان وعلى رأسه تاج، ويقف خلفه شخص يحمل سيفاً كما يجلس جاثياً أمامه أحد الخدم يمد له طبقاً به بعض الفاكهة وخلف هذا الرجل يجلس رجل وسيدة، وفى الجزء الأسفل من مقدمة التصويرة ينساب جدول مائى بانحدار من يمين التصويرة إلى اليسار حيث يجلس على إحدى ضفتيه اثنان من الموسيقين أحدهما يعزف الجناك بينما يضرب الآخر الدف، وعلى الضفة الأخرى يمشى رجلان أحدهما ملتح، وقد وضعت قنينة الشراب، وسلّة بها بعض الفواكه كما مثلت فى الخلفية شجرة صغيرة إلى جانب الظلة، وبدا خط الأفق منخفضاً حيث لونت السماء باللون الذهبى ويلاحظ فى التصويرة قلة عدد الافراد وكذلك صغر حجمهم وذلك لصغر مساحة التصويرة والتى يحيط بها اطار مستطيل عبارة عن خط أزرق تتخلله نقط صغيرة بيضاء، يلي ذلك اطار عريض يتكون منة أشكال شرافات زرقاء مزخرفة بزخارف نباتية دقيقة، وينتج عن تتابع هذه الشرافات أشكال أرباع الجامعة فى الأركان، ويلى هذا الاطار اطار آخر عريض يشتمل على زخارف نباتية وفى الجزء الأيسر من هذا الاطار توقيع

يقراً : «زادة نقاش» .

(١١) شكل (٢٣) .

وفى محاولتى لتأريخ هذه التصويرة التى لا تحمل تاريخ سواء كان فى التصويرة أو فى سجل المتحف الإسلامى، وبعد مقارنتها بالعديد من التصاوير يمكن ارجاعها إلى مدرسة شيراز فى النصف الثانى من القرن ١٥م، وذلك لعدة أسباب:

— صغر حجم التصويرة وكذلك صغر حجم الأشخاص، وتعتبر هذه من الخصائص المميزة لطراز شيراز فى النصف الثانى من القرن ١٥م وبعد موت ابراهيم سلطان سنة ١٤٣٤م حيث أصبح طراز شيراز أكثر رقة والتصاوير مصغرة فى الحجم (١٢).

— تتشابه هذه التصويرة مع تصاوير مدرسة شيراز فى كثير من العناصر فهى تتشابه فى رسم الظلة فوق رأس الأمير والجدول المائى الذى ينحدر من أحد جانبي التصويرة إلى الجانب الآخر مع تصويرة من مدرسة شيراز (حوالى ١٤٤٠م) محفوظة فى متحف كليفلاند للفن وتمثل إعداد وليمة ملكية فى حفل طرب فى الهواء الطلق (١٣)، ويظهر نفس هذا الجدول بنفس الشكل فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (شيراز حوالى ١٤٨٠م) محفوظة فى مجموعة كير Kier وتمثل خسرو وشيرين فى محادثة (١٤) والتى تتفق مع التصويرة التى بين أيدينا، بالإضافة إلى رسم الجدول - فى رسم الأشخاص بحجم صغير، وفى رسم شجرة صغيرة فى أعلى التصويرة إلى اليسار، ويبدو الاتفاق بين هذه التصويرة أيضا وتصويرة فردية (شيراز ١٤٥٠-١٤٧٠م)

(12) Robinson. (B.W.); Op. cit. p. 91.

(13) Diez. (E.); Die kunst der Islamischen Volker. Berlin 1917. S. 187. Fig. 225.

- Grube, (E.); Muslim Miniature. pl. 34A. B.

- Gray, (B.); La peinture Persane. p. 103.

(14) Robinson. (B.W.); and Others; Op. cit. pl. 42.

محفوظة في مجموعة هانس كراوس Hans Kraus في نيويورك وتمثل «أفراسياب يستقبل مجموعة من السيدات»^(١٥)، ويبدو التشابه في شكل مقعد العرش والمظلة التي تظله، وفي طريقة رسم شخص يقف شاهرا سيفه خلف مقعد العرش، وفي رسم الاشخاص بحجم صغير، وفي شكل أغطية رءوسهم، وفي شكل الارضية الخضراء المزخرفة برسوم الازهار المتناثرة وفي تشكيل خط الأفق على هيئة قوس منخفض، ورسم شجرة صغيرة في الركن اليسر العلوي من التصويرة وتشكيل السماء باللون الذهبي.

وتتفق كل هذه الخصائص مع تصويرة من الشاهنامه ٩٠٢ هـ (١٤٩٦ م) محفوظة في مكتبة مدينة ميونخ (رقم ٨ فارسي) وتمثل أميراً في مجلس طرب^(١٦)، ويضاف إلى ذلك أن حركة الشخص الذي يظهر في أسفل التصويرة من اليمين وقد رفع إحدى رجليه بينما التفت إلى رفيقه مشيراً إليه بأصبعه ظهرت في التصويرين.

ولعل مما يدعم الرأي في نسبة التصويرة إلى شيراز في النصف الثاني من القرن ١٥ م شكل الاطار المشكل على شكل شرافات والذي يعتبر من سمات تصاوير شيراز. أما عن التوقيع الذي ورد في الاطار الخارجي للتصويرة وهو «زادة نقاش» فإنه لم يرد هذا الاسم في المصادر والمراجع التي تناولت المصورين والخطاطين، ويوجد اسم شيخ زادة الذي كان تلميذا لبهزاد وانتقل معه إلى تبريز، وكان المصور الرئيسي في بلاط الشيبانيين حيث يوجد توقيعه على بعض تصاوير مخطوطات الشيبانيين والمحفوظة في مجموعة ديموت^(١٧).

(١٥) لوحة (١٠).

(16) Schulz, (ph.); Die Persische. Taf. 64.

(17) Martin, (F.R.); The Miniature Painting. p. 53.

وفى الحقيقة فإن هذه التصويرية يظهر فيها أحد خصائص شيخ زادة التصويرية وهى الجمود واللون الأخضر الداكن والذي يجعلها تبدو وكأنها معاد تلوينها^(١٨). مما يرجح أن تكون هذه التصويرية من عمل شيخ زادة فى فترة مبكرة، أما عن لقب نقاش الذى لحق بالاسم فقد وردت وظيفة نقاش بمعنى الملون والمصور والمزخرف بالألوان سواء على الورق أو القماش أو غير ذلك، مثل المصور جنيد الذى لقب «جنيد نقاش السلطاني» كما فى مخطوط خواجه كرماني (بغداد ٧٩٩هـ/١٣٩٦م) والمحفوظ فى المتحف البريطانى، كما أطلق لقب نقاش على المصور فى الدولة العثمانية^(١٩).

وبمقارنة هذه التصويرية بالتصاوير السابقة^(٢٠) يتضح أن شكل المقعد فى تصاوير مدرسة شيراز اختلف عما كان عليه فى التصاوير التى تنسب إلى مدرسة هراة، كما أن شكل المظلة التى تعلو المقعد أكثر ارتباطا بتصاوير شيراز، وما ينبغى ذكره أيضا أن الأشخاص الذين يقفون خلف مقعد الحاكم أو الأمير فى مدرسة سمرقند وهراة كانت تظهر رءوسهم فقط، بينما نجد فى تصاوير شيراز أن الشخص الذى يقف خلف الأمير دائما ما يشهر سيفه^(٢١).

(18) Martin, (F.R.); Op. cit. pp. 52-53.

(١٩) د. حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، ج٣، القاهرة، ١٩٦٦م، ص ١٢٨٣.

(٢٠) لوحات (٦ - ٧ - ٨).

(٢١) ربما يكون هناك ارتباط بين ظهور هذا الشخص المسك بالسيف فى تصاوير شيراز خاصة وبين ما عرف عن أهل شيراز من جراءة على الملوك فقد ذكر ابن بطوطة أن قاضى شيراز كان يتخذ بطانته من أهل أصفهان لأنه لا يأتمن أهل شيراز على نفسه ولا يبيع لهم حمل السلاح ومن حمل منهم السلاح عوقب. (ابن بطوطة، تحفة القطار، ص ١٣٩).

رقم اللوحة : ١١ (أ ، ب) .

موضوع التصويرة : حديقة حسين ميرزا بايقرا .

المخطوط : مرقعة جلشان .

التاريخ : حوالى ١٤٩٠ م .

مكان الحفظ : متحف قصر جلستان بطهران .

المراجع :

(1) Pope, (A.U.), .Asurvey of persian Art. Vol. V. pl 889

(2) Gray (B.), -Iran. Persian painting. Pls. 16-17

(3) Gray, (B.), .Persian Miniatures. Pls 16-17

الوصف : تمثل التصويرة نموذجا رائعا لمناظر الطرب فى الهواء الطلق والتي وصلت إلى درجة عالية من الاتفاق على ايدى المصور بهزاد ، وتجمع التصويرة عددا من المشاهد فى انسجام تام ، ففي الجزء الايمن يظهر حسين ميرزا بايقرا فى جناح الحرم حيث جلس رافعا احدى ركبتيه وقد أمسك بزهرة يقدمها للسيدة التى تجلس قبالة وقد أمسكت بدورق الشراب ، بينما وقفت خلفها سيدة تعزف الجناك وأخرى تحمل دورقا مذهبا وكأسا للشراب ، وفى اليسار إلى أعلى قليلا سيدتان تتأبط احدهما ذراع الأخرى وأمامهما سيدة أخرى وقفت وقد أمالت رأسها وبسطت يديها ، ويبدو من الحركة أنها تقوم بالغناء بينما السيدتان من خلفها يردان عليها . وقد استخدم المصور الجدول الذى ينساب متعرجا كوسيلة للفصل بين كل حدث من أحداث التصويرة ففي الجزء المحصور بين الجدول العلوى والسفلى صور حسين ميرزا فى جناح الحرم حتى انتهى هذا المستوى من أسفل بسيدة تقف وقد حط على يدها طاووس ، وهذا التقليد ظهر فى الكثير من التصاوير فى العصرين التيمورى والصفوى وخاصة تلك التى تمثل مجالس السلاطين ، ويمكن

أن نرى مثالا آخرًا لذلك في صورة ترجع إلى النصف الثاني من القرن ١٦ م وتمثل شاعر يمدح وزير الوزراء في مجلس طرب (رقم السجل ١٩٥٠) (٢٢) وقد ظهرت في الجزء العلوي ثلاث سيدات، اثنتان تجلسان على سجادة مزخرفة بزخارف نباتية في الساحة والاطار ويبدو أنها تقومان بأعداد بعض الملابس. بينما تقوم سيدة أخرى بقطف الزهور، أما في الجزء الأسفل من الصورة فتظهر أربع سيدات، اثنتان تجلسان حيث بدت أحدهما وكأنها تقرأ صحيفة بينما جلست الأخرى تستمع إليها، هذا في الوقت الذي تجلس سيدة إلى جوار الجدول وكأنها تقوم بالتقاط شيء ما، بينما وقفت خلفها سيدة أخرى منحنية وقد بسطت يديها وكأنها ستتلقى منها هذا الشيء. وقد تمت هذه الأعمال داخل سرداق تزخرف جوانبه زخارف نباتية (أرابيسك دقيقة التنفيذ ومتقنة الألوان، ومن أعلى شريط من الكتابة المنفذة بخط نستعليق والتي تشبه في طريقتها الأشرطة الكتابية التي تعلو رسم العماثر في تصاوير آل جلائر وشاهنامه بايسنقر والتي ظهرت في رسوم بهزاد ثم انتقلت عن طريقه إلى رسوم العماثر في التصاوير المنفذة في بخارى، وقد ظهر الجزء الآخر من السرداق في الصورة اليسرى حيث ظهر بداخل السرداق عبد أسود ممسكا بعصا طويلة بينما نصبت على باب السرداق ستارة حمراء ووقف عليها أحد الحراس، وقد ضم هذا الجزء بعض الأحداث أيضا، ففي الجزء الأسفل يقوم رجل بأعداد الشواء، بينما حمل اثنان من الخدم الطعام في طريقهم إلى السرداق حيث السلطان حسين في مجلسه مع الحريم، ويظهر في الركن الأيمن رجل وقد سقط من فرط الشراب بينما يحاول آخر أن يعيده إلى رشده،

هذا فى الوقت الذى يقوم شخص بأداء رقصة هادئة ممثلة فى مسك شال بين يده، ومازال آخر يقوم بربط الشال على وسطه، ويظهر ثالث يمسك بشال أو خلعة بين يديه وقد ظهرت فى الجزء العلوى فرقة الطرب التى تمثل هنا شكلاً مختلفاً عما رأيناه فى التصاوير السابقة من العصر التيمورى فشملت أربعة عازفين، عازف العود الكامل والذى يبدو مختلفاً عن شكل العود فى النصف الأول من العصر التيمورى إذ أصبح الجزء المشتغل على الملاوى (المفاتيح) منحنيًا انحناءً بسيطاً^(٢٣) بينما كان هذا الجزء فى النصف الأول من العصر التيمورى عبارة عن شكل مروحة نصف نخيلية أو نصف دائرى، كما أصبح الصندوق المصوت أكبر حجماً عما كان عليه من قبل، وهذا النوع هو ما أطلق عليه العود الكامل، وربما كان هذا العازف هو «حسين عودى» الذى ظهر فى معظم تصاوير بهزاد وكان أحد رواد مجالس حسين ميرزا وحظى برعايته، ويظهر إلى جانب عازف العود عازف الجناك ذى الحامل، كما يظهر عازف الطنبور والذى يظهر هنا مختلفاً أيضاً عما كان عليه فى الفترة السابقة إذ أصبح الصندوق المصوت على شكل كمثرى بعد ما كان على شكل دائرى^(٢٤)، وأخيراً عازف الناي (شيخ نائى). وقد تمت هذه التصويرة فى حديقة امتد فيها جدول متعرج، كما تناثرت الحزم النباتية ورسوم الزهور فى أرجائها، وظهرت فى الخلفية شجرة الدلب التى أصبحت إضافة محبة فى جميع أعمال بهزاد. وتعتبر هذه التصويرة نموذجاً رائعاً لأعمال بهزاد حيث تجمع جميع الخصائص المميزة لاسلوبه فنرى المقدرة الفائقة على رسم الصور الشخصية حيث أن صورة كل من حسين ميرزا وكذلك الموسيقيين

(٢٣) شكل (٣٠ ب).

(٢٤) شكل (٣١ ج).

وخاصة عازف العود والتي تتفق مع صورهم فى غيرها من التصاوير تبدو وكأنها صور شخصية متقنة لهم، كما يظهر فى التصويرة الاهتمام البالغ بأعداد الزخارف الدقيقة المتقنة والتي ظهرت بوضوح فى زخارف السرادق والسجادة، أما التعبير عن الحركة فظهر فى الأشخاص حيث راحوا يؤدون أعمالا مختلفة، وحتى الجلوس منهم فقد أضفت حركات الأيدي الممتدة وأماله الرءوس عليهم حركة كما تبدو الحركة فى رسم الجدول المتعرج وقد عبر المصور عن الانفعالات وأظهر الأحاسيس فى رسم أحد الأشخاص وقد سقط مغشيا عليه من فرط الطرب وكثرة الشراب، وظهر شخصان ذو أوجه سوداء وهما الحارس الذى يقف ممسكا بالعصا داخل السرادق والراقص الأيمن، كما تظهر فى التصويرة الألوان المنسجمة الهادئة المتناغمة والتي كانت كلها من مميزات أسلوب بهزاد.

وان كانت التصويرة نموذجا لأعمال بهزاد ومثلة لخصائص أسلوبه فأنها قد أظهرت بعض انماط الأزياء والتي صارت أحد مميزات الأزياء فى فترة حكم الشاه عباس، ومن ذلك المعطف القصير والذى ظهر فى رسم حسين ميرزا وأربع سيدات أخريات، كما تحيى هذه التصويرة من حيث التصميم تقليدا قديما حيث كان ملوك الفرس يجلسون فى مجالسهم خلف ستار، وللستار أحد أبناء الملوك موكل برفعه ويسمى «خرم باشى» أى كن مبتهجا^(٢٥)، وقد استمر ذلك فى العصر العباسى فى المجالس التى تحضرها المغنيات، فكان المقتدر يجلس مع الجوارى خلف الستارة التى تفصله عن المغنيين والموسيقيين^(٢٦).

(٢٥) د. حسين مجيب المصرى، أثر الفرس فى حضارة الإسلام، ص ٢٠٠.

(٢٦) مليخة رحمة الله، المرجع السابق، ص ٩٧-٩٨.

وأود الإشارة إلى أنه توجد فى مجموعة فيليب هوفر (Philip Hofer) صورة فردية من عمل بهزاد تشبه هذه الصورة فى كثير من العناصر والتفاصيل (٢٧)، كما تتشابه معها صورة محفوظة فى متحف كليفلاند للفن (٢٨).

رقم اللوحة : (١٢).

موضوع الصورة : أمير بخارى فى مجلس شراب .

المخطوط : بستان سعدى (٢٩).

التاريخ : أواخر القرن ١٥ م .

مكان الحفظ : دار الكتب المصرية .

رقم الحفظ : ٦٠٠٧ س .

رقم الورقة : ١ ظهر .

المقاس : ٢٤ × ١٤ سم .

المراجع :

١ — نصر الله مبشر الطرازى : الفهرس الوصفى (لوحة ١٩) .

(27) Farmer, (F.R.),. Musikgeschichte. Taf. 109.

(28) Grube, (E.),. Op. cit. pl. 53.

(٢٩) يضم المخطوط ٩٠ ورقة من نوع سميك ملون لصقت عليها الكتابة، كما تضم خمس صور ملونة، عدد مسطراتها ١٣ سطرا، الورقة ٣ ظهر، ٤ وجه مزخرفتان بأشكال هندسية ونقوش بالذهب واللازورد والألوان وبقية الألوان مجدولة بجاء الذهب والمداد الأزرق والأحمر، والكتابة بارزة ومرشوشة بالذهب فى الهوامش حيث توجد رسوم زهور وأشجار وطيور، لم يذكر اسم الناسخ ولا تاريخ النسخ ومقاس الصفحات ٢٧ × ١٩ سم .
(نصر الله مبشر الطرازى : المرجع السابق، ص ٣٥).

الوصف: تمثل التصويرة الصفحة اليمنى من تصويرة مزدوجة في صفحتين متواجهتين ويظهر في الجزء العلوى أمير بخارى يجلس مرتدياً قباءاً أزرقاً وغطاء رأس من العمامة المحكمة والتي تميزت بها تصاوير بخارى، ويجلس فى جوسق (كشك) مستطيل الشكل مغطى بسقف مسطح محمول على أربعة قوائم رأسية ويتوسط السقف فتحة مستطيلة تمتد على أركانها قوائم ومغطاة بقية ذات ستة أوجه قطاعها مدبب (٣٠)، ويعتبر هذا الشكل للجوسق من الخصائص التي تميز أسلوب بهزاد والتي انتقلت عن طريقه إلى طراز بخارى وكانت الشكل المميز للجوسق فى تصاوير بخارى وإلى جانب الجوسق سياج مكون من قوائم رأسية يقطعها قائمان أفقيان، ويعتبر هذا الشكل للسياج من مميزات أسلوب بهزاد حيث كان السياج قبل ذلك يتكون من قوائم رأسية يحدها من أعلى قائم أفقى واحد، وقد جلس أمام الأمير أحد الأتباع جاثياً يقدم له شيئاً ما، كما يقف خلفه تابع آخر يمسك بجعبة مليئة بالسهم. وقد قسم الجزء الامامى من التصويرة إلى أربعة أقسام متساوية بواسطة أربع قنوات تتفرع من بركة مربعة بداخلها مثنى ويعتبر هذا الشكل من الأشكال المميزة للبركة فى تصاوير نهاية العصر التيمورى وأوائل العصر الصفوى، وقد أدى وجود هذه القنوات وكذلك الجوسق الذى يجلس عليه الأمير إلى اضافة توازن على عناصر التصويرة فقد نتج عن ذلك التقسيم توزيع الأشخاص بالتساوى فى هذه الأجزاء، كما أن هناك تماثل فى الحركات. وتظهر فى الخلفية رسوم أشجار ورسوم الصخور كما مثلت السماء باللون الأزرق الفاتح.

وتعتبر هذه التصويرة نموذجاً لاسلوب بهزاد فى نهاية القرن ١٥ م، وبداية القرن ١٦ م والذي استمر فى بخارى حيث سار عليه تلاميذه، فالتصويرة تجمع الكثير من العناصر التى تميز بها بهزاد مثل شكل الجوسق والسياج والبركة، وفى رسوم الأشخاص الذين تنوعت حركاتهم ما بين جلوس ووقوف، والبعض يحمل أوانى الشراب بينما يحتسى الآخرون الشراب. وتتشابه هذه التصويرة من حيث شكل الجوسق والسياج والبركة، وفى تغطية الارضية بالبلاطات، وفى تشكيل الخلفية من أشجار مثمرة والسماء باللون الأزرق الفاتح، وكذلك فى حركات الأشخاص وهيئاتهم وأزيائهم مع تصويرة من مخطوط بستان سعدى ٩٣٩ هـ (١٥٣٢ م) محفوظ فى المتحف الخاص بقصر المنيل (٣١).

رقم اللوحة : ١٤ .

موضوع التصويرة : مجلس طرب لشباب وفتاة .

المخطوط : ديوان حافظ (٣٢) .

التاريخ : غير مؤرخ، وأرجح ارجاعه إلى نهاية القرن ٩ هـ / ١٥ م .

مكان الحفظ : دار الكتب المصرية - القاهرة .

رقم الحفظ : ٢ - أدب فارسى خليل أغا .

رقم الورقة : ١٧ ظهر .

(٣١) أنظر: لوحة (١٣) .

أردت بوصف هذه التصويرة والتى تمثل الجزء المواجه لتصويرة مجلس الطرب استعراض عناصر التصويرة التى تميزها اسلوب بهزاد والتى ظهرت واضحة فى هذه التصويرة وتصويرة المقارنة .

(٣٢) يشتمل المخطوط على ١٩٨ ورقة، وعدد مسطراتها ١٢ سطرا، مقاس ٢٣×١٤,٣ سم وتشتمل على سبع صور ملونة، ومتقنة، ويوجد فى الورقة الأولى وجه حنية بالذهب واللازورد على شكل مسدس تحته وقفية من الأمير خليل أغا لمكتبته الكائنة بجوار المشهد الحسينى بتاريخ ١٢٩٢ هـ (١٨٧٥ م) .

المقاس : ٨,٧ × ٧,٩ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة مجلس محبين فى الهواء الطلق حيث جلسا على سجادة مزخرفة نباتية دقيقة ومذهبة وقد استندا إلى وسائد بها بعض الزخارف المذهبة أيضا ، ويجلس الأمير جاثيا ، ويرتدى قباءاً أصفراً داكناً يعلوه خفتان أزرق فاتح مزخرف بزخارف مذهبة ، وعمامة يلتف حولها شال أبيض محكم الطيات ، أما السيدة التى تجلس قبالة فترتدى رداءاً أحمرأ مزخرفاً بزخارف نباتية حمراء محددة بالتذهيب ومزور على الصدر بقياطين بيضاء ، ويعلوه خفتان مفتوح من الأمام حيث طرزت حوافه بينما تشغله زخارف نباتية مذهبة . وقد أحاط بها مجموعة من الأتباع والخدم والموسيقين ، فقد ظهرت فى اليمين سيدتان واقفتان وقد وضعت احدهما ذراعها على كتف الأخرى والتى تحمل بكلتا يديها طبقاً مذهباً ، وترتدى كل منهما رداءً مغلقاً من الأمام ومضموم على الوسط بحزام ، وغطاء رأس من قلنسوة أسفلها طرحة تناسب لتغطى جزءاً من الظهر ، وتقف على الجانب الآخر سيدة اتسمت بجمال الملامح وأناقة الملابس ويبدو أنها تقوم بالغناء ، أما الجزء الأسفل من المقصورة فتظهر فيه جوقة العزف والتى تتكون من جنكية فى اليمين ، يقابلها على الجانب الآخر عازف الطنبور الطويل العنق ، وإلى جانبه دفافة (ضاربة الدف) ، ويلاحظ الاهتمام فى زخرفة ملابس العازفين بالزخارف الدقيقة المذهبة ، ويفصل بين العازفين خوان مذهب القوائم وضعت عليه دوارق الشراب المذهبة ، وإلى جواره دوارق مذهب . وقد تم هذا المجلس فى الهواء الطلق حيث ظهرت مجموعة من الصخور فى الخلفية تتشعب منها بعض الأشجار وظهرت السماء الممثلة باللون

الذهبي ، وقد ظهر في الجزء الأسفل من التصوير جزء من بركة على شكل دائري .

ويلاحظ في التصوير الدقة في اعداد الزخارف المتقنة والتي ظهرت بوضوح في زخارف السجادة (٣٣) . وزخارف الملابس والأواني ، كما يظهر في التصوير الثراء في الزخارف والأواني المذهبة ، وقد أضفى المصور على التصوير الكثير من التوازن والتماثل فقد قسمت السجادة التي يجلس عليها المحبين والخوان التصوير إلى قسمين ظهرت في كل قسم منها ثلاث سيدات أو سيدتان ورجل .

رقم اللوحة : ١٥ .

موضوع التصوير : مجلس طرب في الهواء الطلق .
المخطوط : ديوان حافظ .

التاريخ : غير مؤرخ ، وارجح ارجاعه إلى أواخر القرن ٩ هـ .

مكان الحفظ : دار الكتب المصرية - القاهرة .

رقم الحفظ : ٢ - أدب فارسي خليل أغا .

رقم الورقة : ٢٥ وجه .

المقاس : ٧,٧ × ٨,٩ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصوير مجلس محبين في الهواء الطلق وقد جلسا على الأرض مباشرة حيث يظهر الشاب جاثياً ، ويرتدى قباءاً تركوازيّاً يعلوه خفتاناً أزرقاً قاتحاً وعمامة يلتف حولها شال محكم الطيات ويمسك

(٣٣) جاء في الفهرس الوصفى للمخطوطات الفارسية المزينة بالتصاوير، ص ٣٨، أنها يجلسان على تخت وكما يظهر في التصوير فإنها سجادة وليست تحتاً .

بيده كأس الشراب، وقد جلست الفتاة جاثية على إحدى ركبتيها بينما رفعت الرجل الأخرى شبيهة في ذلك بجلسة الفتاة في تصويرة في (ورقة ١٧ ظهر من نفس المخطوط)، وترتدى الفتاة رداءاً أحمرآمزرراً على الصدر، وغطاء رأس من قلنسوة تناسب منها طرحة تغطي جزءاً من الظهر، وقد وقفت على كل جانب سيدة، ففي اليمين سيدة تمسك بما يشبه خفتان مطوى ربما كان سيقدم كخلعة لأحد المشاركين في هذا المجلس، وإلى اليسار سيدة أخرى تمسك بمروحة ويبدو أنها تقوم بالتهوية على الفتاة الجالسة، وقد وزعت جوقة العزف في جانبي التصويرة ففي اليمين يجلس عازف عود وقد أمال برأسه حيث استند إلى صندوق العود، ووقفت خلفه سيدة تطرب الدف، أما في الجانب الآخر فتجلس سيدة تعزف الجناك وتقف خلفها سيدة تضرب الدف، وفي وسط التصويرة من أسفل الساقى الذى جلس جاثيا على إحدى ركبتيه ورفع الأخرى حيث يقوم بصب الشراب. وقد تناثرت في ساحة التصويرة الحزم النباتية وأشكال الزهور، كما ظهرت في الخلفية بعض الأشجار التى تنبت من بين الصخور.

ويلاحظ في التصويرة الثراء الشديد اذ تمت التصويرة على أرضية مذهبة تماماً كما أن جميع أوانى الشراب مذهبة، وتتفق هذه التصويرة مع السابقة (ورقة ١٧ ظهر) في الكثير من العناصر مثل الأزياء وأغطية الرؤوس وفي توزيع الأشخاص توزيعاً متوازناً متماثلاً، وقد استطاع المصور هنا التعبير عن الحركة وخاصة في رسم الساقى وقد جلس يصب الشراب، كما استطاع التعبير عن الانفعال في شكل عازف العود الذى انفعّل بما يعزف وأسند خده إلى العود وفي يد الفتاة المرفوعة إلى خدها وكأنما أراد التعبير عن الحجل والحياء الذى انتابها.

وتعتبر هذه التصويرة ممثلة لطراز شيراز فى أواخر القرن ١٥ م وأوائل القرن ١٦ م والذى كانت تغلب عليه التأثيرات التركمانية، ولعل أبرز الملامح التركمانية فى هذه التصويرة غطاء رأس السيدات وهو الطرحة الطويلة أسفل قلنسوة مرتفعة والتي تشبه غطاء رأس السيدات فى تصويرة من منظومة خسرو وشيرين (١٥٠٠ م) محفوظة فى مجموعة كير Kier وتمثل شيرين تقدم الخمر لخسرو فى مجلس طرب (٣٤) كما أن صغر حجم التصويرة وتصوير الأشخاص والعناصر بحجم صغير يعتبر من خصائص مدرسة شيراز فى النصف الثانى من القرن ١٥ م.

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن هذه السيدة المسكة بالمذبة فى الجانب الأيسر من أعلى من هذه التصويرة يعتبر من خصائص مدرسة شيراز فلم تظهر هذه الظاهرة فى غيرها من مدارس التصوير، وهى بذلك ممثلة لواقع ومعبرة عن عادة كانت تلازم سيدات شيراز وهى الإمساك بالمراوح فقد ذكر ابن بطوطة عند وصفه لشيراز أن النساء يجتمعن فى المسجد لسماع الواعظ وفى أيديهن المراوح (٣٥).

هذا من الناحية الفنية، أما من الناحية الاجتماعية فقد كان المتبع عند تمثيل مجالس الأمراء مع زوجاتهم أو محبيهم فى مجالس طرب أن يقتصر الحضور على النساء فقط، وكان يظهر رجل واحد وهو الحارس، أما فى هذه التصويرة والتصويرة السابقة فيلاحظ أن أحد العازفين فى كل تصويرة من الرجال، وهذا مظهر مخالف لما كان متبع فى تصوير مثل هذه المجالس.

(34) Robinson, (B.W.), and Others., Op. cit. pl. 97. IV. 3.

(٣٥) ابن بطوطة تحفة النظار، ص ١٣٦.

رقم اللوحة : (١٦) .
الموضوع : أمير في مجلس طرب في الهواء الطلق .
المخطوط : تصويرة فردية .
التاريخ : النصف الأول من القرن ١٦ م .
مكان الحفظ : متحف كلية الآثار جامعة القاهرة .
رقم الحفظ : ١ .
المقاس الكلى : ٢٧ x ١٨,٨ سم .
مقاس التصويرة : ٢٠ x ١٤ سم .
المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة حفل طرب وشراب في الهواء الطلق ويظهر في أعلى التصويرة أمير يجلس على مقعد منخفض مرتفع الظهر وينتهى الجزء العلوى منه بأربعة أقواس متتالية تلتقى في قمة مدببة (٣٦) ويجلس إلى يمين المقعد اثنان من الاتباع أحدهما يمسك بدورق الشراب حيث يقوم بصب الشراب فى القدح ، بينما الآخر ينتظر الكأس ، وعن اليسار أحد الاتباع يقدم للأمير صينية مذهب ، وفى تلك الأثناء كان الطهارة قد انتهوا من اعداد الطعام ووضعوا الطعام والشراب على مفرش ممتد بانحناء ، وراحوا يدعون المدعوين للوليمة فنرى عن اليمين رجلان يتأبط أحدهما ذراع الآخر حيث يتقدمان نحو الطعام ومن اليسار يتقدم تابعان وقد وضع أحدهما ذراعه على كتف الآخر ، ويشارك الموسيقيون والمغنى فى اشاعة جو من البهجة والسرور على الوليمة ، وتتكون فرقة العزف من ثلاثة عازفين يتقدمهم عازف العود الذى يقابله

المغنى وينظر إليه وكأنما يلتقى منه التعليمات ، وخلف عازف العود عازف الجناك وضارب الدف ، ويتقدم رجل يحمل طبقا مذهبا ، ويقابله على الجانب الأيسر حارس يقف ممسكا بعصا طويلة . وقف شاركت بركة المياه فى أسفل التصويرة ، وباقات الزهور المختلفة الألوان وأشجار السرو المشوقة تجاورها أشجار الورد المختلفة الألوان فى الخلفية فى أضواء جو من الهدوء والسرور .

وهذه التصويرة تعتبر نموذجا رائعا للتصوير الايرانى فى بداية العصر الصفوى من حيث الثراء فى تنفيذ العناصر المختلفة مثل العناية بزخرفة الثياب بالزخارف النباتية الدقيقة ، فقد ميزت ثياب بعض الأشخاص باللون الزهري المزخرف بزخارف مذهبة ومنهم الأمير والشخصان فى أقصى اليمين واليسار من التصويرة ، وعازف العود ، وزخرفة المقعد بالزخارف النباتية (الأرابيسك) السوداء على أرضية مذهبة ، وإلى جانب الثراء الواضح فى التصويرة ، فقد حرص المصور على توزيع العناصر توزيعا متماثلا متوازنا فقسم التصويرة إلى قسمين بواسطة البركة وقنينات الشراب والمفرش الممتد بانحراف وكرسى الأمير ووزع الأشجار حولها بالتساوى فى عدة مستويات ، ففي أعلى شجرتى سرو وشجرة ورد فى كل جانب ثم ثلاثة أشخاص حول الأمير (أى أنهم أربعة أشخاص فى هذا المستوى) ثم ستة أشخاص فى مستوى آخر يتفوقون تماما فى الحركة فأحدهم جالس والاخران يتقدمان ، وفى المستوى الأخير ستة أشخاص ثلاثة أيضا فى كل جانب ، وبذلك نجح المصور فى تحقيق التماثل واللاتزان ، كما حاول المصور تزويد التصويرة بعنصر الحركة الذى تمثل فى اشارات الأيدي وفى تأبط أحد الاشخاص ذراع الآخر أو وضع أحدهم ذراعه على كتف الآخر كما

تبدو الحركة فى رسم المفروش بانحناء، واستطاع المصور تكوين خطة لونية ناجحة أدت إلى إبراز الأشخاص اذ رسم الأرضية باللون الأخضر الداكن بينما جميع الملابس ذات ألوان زاهية، كما أنه أوجد نوعاً من التناغم بين لون الأرضية الداكنة والزهور المتناثرة فى أرجائها ذات الألوان الفاتحة من الأحمر والأصفر. ونلاحظ أن العازفين قد تميزوا بلبس القباء دونما الخفتان ولم يتفق معهم فى هذا الزى إلا شخصاً واحداً وهو المرتدى للقباء الأصفر فى اليمين، كما أن قباء عازف العود مميز عن بقية العازفين ويشترك ذلك مع تقدمه لهم فى التعبير عن قيادته لهذه الجوقة الفنية.

أما عن التاريخ فإن شكل العمامة الملفوفة باتقان من اثنتى عشرة لفة والالتزام بالعصا الحمراء والسوداء يرجع أرجاع التصويرة إلى النصف الأول من القرن ١٦ م قبل أن تتخذ العصى ألواناً مختلفة، يضاف إلى ذلك أن شكل العود وهو «العود الكامل» من أدوات الطرب فى نهاية العصر التيمورى واستمر فى خلال العصر الصفوى، كما أن شكل البركة المستطيلة من مميزات تلك الفترة، كما فى تصويرة من مرقعة جلشان فى متحف قصر جلستان (٣٧).

ويعتبر تحديد الصورة باطار من مجموعة خطوط واحاطته باطار عريض من ذرات الذهب أو اللون من مميزات تلك الفترة كما فى تصاوير الشاهنامه ٩٣٤ هـ (١٥٢٧ م) فى متحف المتروبوليتان، وديوان مير على شيرنواى ٩٣٤ هـ (١٥٢٦-١٥٢٧ م) فى المكتبة الأهلية فى باريس وفى ديوان حافظ (نفس التاريخ) فى متحف جامعة هارفارد.

رقم اللوحة : (١٨) .

الموضوع : مجلس طرب فى الهواء الطلق .

المخطوط : ديوان حافظ (٣٨) .

التاريخ : تضم الصفحة الأخيرة « تم الكتاب بعون الله تعالى ومنس
توفيقه فى تاريخ شهر ربيع الثانى ٩٣٩ هـ (١٥٣٣ م) .

مكان الحفظ : المتحف الإسلامى بالقاهرة (خزانة ٢) .

رقم الحفظ : ١٣٧٢٧ .

رقم الورقة : ١٩ وجه .

المقاس : ٢١ x ١٤ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة مجلس أمير فى الهواء الطلق حيث يجلس
على سجادة خضراء فى الجهة اليمنى من وسط التصويرة مرتديا الزى
الفارسى من القباء والخفتان القصير الأكمام من لون أزرق داكن
مزخرف بزخارف دقيقة ومربوط على الوسط بمنطقة (حزام معدنى) من
حلقات ذهبية مفصصة، والعمامة مرتفعة وذات قمة مدببة تخرج منها

(٣٨) يضم المخطوط ١٦٣ ورقة مكتوبة، وثلاث ورقات بيضاء .

والمخطوط مجلد بجلدة حمراء عليها زخارف نباتية من رسوم أزهار ورسوم طيور ويحيط بهذه
الزخارف اطار من زخارف نباتية متفنة بالذهيب، كما أن الجلدة مرسومة عليها من الداخل رسوم
نباتية أيضا تمثل أزهار وأوراق نباتية، ويحتوى المخطوط على أربع تصاوير الأولى تمثل مجلس
طرب وهى التى سنتناولها، وتمثل الثانية : منظر صيد : وتمثل الثالثة مجلس أنس وطرب،
بينما تمثل الرابعة لعبة البولو .

وقد جاءت التصويرة متمشية ومعبرة عن النص الشعرى فى أعلى وأسفل التصويرة والتى تدعو
إلى الذهاب إلى الحانة والاستمتاع بالشراب، فالورد رغم جماله الا أنه يكون أكثر جمالا عندما
يكون الكأس فى يدك، فإغتتم الفرصة وارتشف الخمر فى البستان، فلا بديل للخمر مع الورد
(المقصود بالورد نحدود الجميلات)، فتعال أيها الشيخ وداوى الجراح واشرب الشراب الذى
لا يكون فى الكوثر (الخمر المسكر) .

عصا سوداء طويلة، ويجلس الأمير متربعا وقد مد يده ليتلقى كأس
الشراب من السيدة التي تجلس مواجهة له وتمد له الكأس، وترتدى
السيدة رداءا أحمر فاتحا طويلا مزخرف بزخارف دقيقة مذهبة، أسفل
يظهر قميص ذي لون أحمر داكن وتخرج من غطاء رأسها من الأمام
حلية تتفرغ منها ثلاث عصي قصيرة سواء وخلفها يجلس شخص يرتدى
نفس النمط من الأزياء مع اختلاف الألوان فالقباء أزرق داكن بينما
الحفتان أصفر مربوط على الوسط بمنطقة مذهبة وتخرج من العمامة عصا
حمراء وقد أمسك كأسا بأحدى يديه بينما وضع اليد الأخرى على جبهته
معبرا عما أصابه من فرط الطرب والانتشاء. وتحتل فرقة العزف الجزء
الأسفل من مقدمة التصوير وتتكون من رجلين وسيدة ففى اليمين
السيدة تعزف الجناك ذي الحامل، بينما فى المقابل يجلس عازف الناي
ومن خلفه ضارب الدف، ويبدو الاهتمام بزي عازف الناي وزخرفته
بالزخارف الدقيقة وربما كان هذا العازف يقود الآخرين. وقد وضعت
ثلاثة دوائر للشراب من بدن على شكل بصلى ورقبة طويلة ضيقة
وفوهة متسعة، كما تناثرت فى أرضية التصوير بعض الزهور وظهرت
فى الخلفية خلف الصخور مجموعة من الأشجار، وشكل خط الأفق على
هيئة قوس، كما لونت السماء باللون الذهبى.

ويلاحظ أن المصور قد اكتفى برسم عدد قليل من الأشخاص (ستة
أشخاص) بحجم صغير ووزعهم فى التصوير توزيعا متماثلا متوازنا،
وقد نجح المصور فى التعبير عن الحركة فى حركة العازفين الهادئة، وفى
السيدة تمتد كأس الشراب للأمير الذى مد يده هو الآخر ليتناوله، كما
أن فى تنوع الجلسة مما يضيف على التصوير حركة فجلس البعض
متربعا مثل الأمير وعازفة الجناك بينما جلس الباقون جاثين على ركبهم،

وعبر المصور عن الانفعال فى ذلك الشخص الذى هزه الطرب ولعب به الكأس فرفع يده إلى جبهته وكأنه يحاول استعادة توازنه .

أما عن الاسلوب الفنى الذى نفذت به التصويرة فيلاحظ أن المصور قد اكتفى بعدد قليل من الألوان التى تبدو ساطعة لحد ما، وشكل خط الأفق على هيئة قوس بالاضافة إلى الاهتمام بتغطية الخلفية برسوم الأشجار المزهرة واجتماع هذه العناصر فى التصويرة مع رسم الأشخاص بحجم صغير، وتخصيص مساحة صغيرة للتصويرة، كل هذه الخصائص تجعل من أرجح الاحتمالات ارجاع التصويرة إلى مدرسة شیراز فى القرن ١٦ م.

ويضم نفس المخطوط ورقة (٢٣ وجه) تصويرة تمثل «مجلس أنس وطرب» (لوحة ١٩) (٣٩). ويتفق رسم الامير هنا مع التصويرة السابقة اذ يرتدى نفس الملابس وبنفس ألوانها وطريقة زخرفتها والمنطقة التى تلتف حول الوسط، الا أن هناك اختلاف فى بعض التفاصيل البسيطة مثل اختلاف شكل الرداء السفلى فبينما كان أبيضاً فى التصويرة السابقة نراه هنا ذهبى اللون، كما اختلف لون العصا التى تخرج من العمامة، وبينما كان يبدو شاباً صغير السن فى التصويرة الأخرى نراه هنا يبدو أكبر سناً وقد ساعد على ابراز ذلك الشارب الذى أضافه المصور فى هذه التصويرة وقد اختلفت الحركة أيضاً فنراه هنا وقد اختلس قبلة من السيدة التى راحت تقدم له كأس الشراب وهى تجلس جاثية فى ثوبها الأحمر المزين بزخارف دقيقة مذهبة وان كانت الملامح كما هو الحال فى التصوير الايرانى وبصفة خاصة فى

(٣٩) لم يسبق نشرها .

أواخر القرن ١٦ م لا تساعد على تمييز الرجال عن النساء، إلا أن غطاء الرأس هنا يبين أن هذا الذى راح الأمير يقبله شاب وليست فتاة اذ ان غطاء رأس السيدات فى التصويرة السابقة وهذه التصويرة يظهر مختلفا. بالاضافة إلى هذا المنظر من التصويرة لفت المصور الأنظار، إذ رسم فى المقابل سيدة تجلس جاثية مرتدية ثوبا أخضرأذى زخارف دقيقة مزرر على الصدر بقياطين مذهبة ومربوط على الوسط بمنطقة من حلقات مفصصة مذهبة وغطاء رأس من طرحة بيضاء تخرج منها من الأمام حلية مذهبة تخرج منها ثلاث عصى رفيعة تنتهى كل منها بقطعة صغيرة من الياقوت الأحمر، وقد راحت تقدم للشاب الجالس أمامها فى ملابس تشبه ملابس الأمير تماما كأسا من الشراب، كما تتأهب لتقدم له بعضا من الفاكهة التى حملتها فى صينية فى اليد الأخرى. وبينما هؤلاء فيما هم فيه راحت فرقة الموسيقى بإداء دورها فى اشاعة جو من البهجة والسرور، فراح عازف الناي وضارب الدف يرسلان أنغامهما بينما فى المقابل يجلس شاب يمسك بكأس وربما يقوم هذا الشخص بالغناء، ويلاحظ أن هذا الشاب له شارب هو الآخر.

وتتفق هذه التصويرة مع السابقة من حيث الاسلوب الفنى المتبع فى تصويرها، مع ظهور بعض الاختلافات التى ربما يكون الغرض منها التعبير عن الجو العاطفى الشاعرى الذى تمثله التصويرة، فنراه هنا وقد أحاط مجلس الأمير بشجرتين مزهرتين تظللان مكان جلوس الأمير ويضيفان عليه جوا من الهدوء والدعة بينما كانت الأشجار فى التصويرة السابقة تظهر خلف الصخور التى لم تظهر فى هذه التصويرة.

ولعل من أهم مايلفت النظر فى هذه التصويرة وجود شخصين هما شوارب وهما الأمير الجالس على السجادة والشخص الجالس فى الركن

الأيسر من أسفل ، ويعتبر تمثيل الأشخاص ذوى الشوارب من الظواهر القليلة فى رسم الأشخاص فى تلك الفترة فقد كان رسم الشارب يرتبط فى معظم الاحيان برسم اللحية ويظهر ذلك فى رسم بهرام جور وأزده على ظهر الجمل على أطباق الحرف المينائى ذى لحية وشارب ، وفى معظم تصاوير العصر التيمورى كان الشارب يرتبط باللحية ، وفى العصر الصفوى تحرر المصور من ذلك وأخذ يرسم بعض الأشخاص ذوى شوارب فقط ، ويظهر ذلك بوضوح فى تصاوير سلطان محمد مثال ذلك تصويره من الشاهنامه ٩٣٣ هـ (١٥٢٧ م) فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك وتمثل «موت زهاق»^(٤٠) حيث يظهر البازيار (حامل الباز) ذى شارب بدون لحية ، كما ظهر «بهرام جور» ذى شارب دون لحية فى تصويره من مخطوط «ديوان شيرنوائى ٣٣ - ٩٣٤ هـ (١٥٢٦ - ١٥٢٧ م) فى المكتبة الأهلية فى باريس وتمثل «بهرام جور يصيد الحمار الوحشى»^(٤١) ومن تصويره أخرى لنفس المصور وتمثل الاحتفال بالعيد من ديوان حافظ ٩٣٣ هـ (١٥٢٧ م) فى متحف فوج للفن فى جامعة هارفارد^(٤٢) ، فظهر اثنان من الأتباع عن يمين الشاه ذوى شوارب ، وواحد فى الصف عن يساره كما ظهر بعض المدعوين للحفل فى الحديقة ذوى شوارب دون لحي .

وقد أصبح ذلك من مميزات الرسوم الآدمية فى النصف الثانى من القرن ١٦ م وبصفة خاصة فى تلك التصاوير التى تنسب إلى المصور رضا عباس مثال ذلك تصويره تمثل «حفلاً فى الهواء الطلق» (القرن

(40) Welch, (S.C.), Persian Painting. pl. 6.

(٤١) لوحة (٦٩) .

(٤٢) لوحة (٢٠) .

١٧م) فى معهد العلوم الشرقية فى ليننجراد (٤٣). وفى التصاوير التى تنسب إلى المصور، أقارضا» مثل تصويرة فردية محفوظة فى مجموعة «كير» (حوالى ١٦٠٠م) وتمثل رحلة ملكية فى الهواء الطلق (٤٤).
رقم اللوحة : (٢٢).

موضوع التصويرة : خسرو وشيرين فى مجلس طرب فى الهواء الطلق.
المخطوط : خمسة خسرو دهلوى (٤٥).

التاريخ : ربيع الأول ١٠٠٢هـ / نوفمبر ١٥٩٣م.

مكان الحفظ : دار الكتب المصرية - القاهرة.

رقم الحفظ : ١٤٥ - م أدب فارسى.

رقم الورقة : ١٥٩ وجه.

المقاس : ١٠,٢ x ٨,٢ سم.

المراجع : لم يسبق نشرها.

الوصف : تمثل التصويرة خسرو وشيرين فى مجلس طرب وقد جلسا على سجادة تتكون من ساحة خضراء مزخرفة بزخارف نباتية

(٤٣) د. ثروت عكاشة، التصوير الفارسى والتركى، لوحة ١٦٨.

(44) Robinson, (B.W.), and others Op. cit. pl. 35. V. 49.

(٤٥) تشمل المخطوط على ٢٣٢ ورقة، وعدد مسطراتها ٢١ سطرا، مقاس ١٦ x ٢٣,٥ سم كما تضم ١٩ تصويرة ملونة، ويضم فى الورقة الأولى بخط مخالف لخط المخطوط مصورا سكندرنامه مع هشت بهشت وخسرو وشيرين وغير ذلك، وفى الورقة التالية دائرة كبيرة مذهبة مقسمة إلى أجزاء بواسطة خطوط صغيرة زرقاء، وفى المركز دائرة أصغر مذهبة وتشتمل على زخارف بيضاء متداخلة، ويحدد الدائرة عدة خطوط زرقاء، وقد كتبت عناوين المنظومات الخمس كل فى دائرة صغيرة مذهبة، وقد وزعت هذه الدوائر على أرضية من زخارف نباتية زرقاء وحمراء وصغيرة، والعناوين : خسرو وشيرين، مجنون ليلى، اسكندرنامه، كتاب هشت بهشت، كتاب مطلع الانوار.

مورقة (أرابيسك) زرقاء، ويحيط بها إطار أحمر داكن مزخرف بزخارف نباتية أيضا، ويزتدى خسرو قباءاً أخضرًا فاتحاً مزخرفاً برسوم زهور مذهبة، يعلوه خفتان أزرق مزخرف بنفس الزخارف، وعلى الرأس عمامة مدببة من عدة طيات تخرج منها عصا صغيرة سوداء، وقد أشار بيده إلى لشيرين التي جلست جاثية مرتدية قباءاً أحمرًا داكنًا، يعلوه خفتان أخضر داكن مزخرف بزخارف نباتية مذهبة، وعلى رأسها طرحة بيضاء من عدة طيات تناسب على الظهر، وقد بدا عليها الخجل وقد وضعت يدها على خدها، وقد وقفت إحدى الوصيفات في اليسار مرتدية ملابس تشبه ملابس شيرين، كما ظهرت في أسفل إلى اليمين إحدى الخادومات تجلس جاثية وتمسك بيدها كيس من القماش ربما كانت قريبة ماء وعلى الجانب الأيسر من السجادة تجلس عازقة الطنبور في الصندوق الكثرى الشكل والرقبة الطويلة والمميزة لشكل الطنبور في تلك الفترة. وقد تمت التصويرة في أرض فضاء فتظهر في أرضية التصويرة النباتات والزهور البرية، كما يظهر إلى جانب عازقة الطنبور ما يشبه فتحة البئر، وقد شكل خط الأفق على شكل قوس، بينما شكلت السماء باللون الأزرق.

وتمتاز التصويرة بالبساطة في التصميم والاكتفاء بعدد قليل من الأشخاص والعناصر ولكن على الرغم من تلك البساطة في التكوين إلا أن التصويرة يبدو فيها الاهتمام بالزخارف الدقيقة المتقنة والتي تمثلت في زخارف السجادة والملابس ودورق الشراب والطنبور، كما تبدو الدقة في رسم أغطية الرعوس ذات الطيات المحكمة، وبالإضافة إلى ذلك فقد اهتم المصور باضفاء جوا شاعريا هادئا على التصويرة تمثل في رسوم الزهور والحزم النباتية المتناثرة، كما نجح المصور في تحقيق التماثل والبراعة في تمثيل القصة في مساحة ضيقة، وما يظهر

فى التصويرة البراعة فى اختيار الألوان والانسجام والتناغم بينها : أما من حيث الاسلوب الذى نفذت به التصويرة فهى تشبه تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (أصفهان ١٤٦٣ م) ضمن مجموعة شولتز (Schulz) وتمثل برباد يعزف الموسيقى لخسرو وشيرين^(٤٦) وتتشابه أيضا من حيث الاكتفاء بالقليل من الأشخاص والعناصر مع تصويرة من مخطوط خسرو وشيرين لشيخى (حوالى ١٥٠٠ م) محفوظ فى مجموعة كير Kier وتمثل شيرين تقدم الخمر لخسرو^(٤٧).

وفىما يتعلق بالتاريخ المدون فى المخطوط وهو ١٥٩٣ م فان الطراز التصويرى الذى كان سائداً فى تلك الفترة يختلف عما يظهر فى التصويرة اذ إختفت العصا التى تخرج من العمامة وحلت محلها الريشة، كما أصبحت العمامة أكبر حجماً، لذلك فمن المحتمل أن تكون التصاویر قد عملت فى تاريخ سابق لكتابة المخطوط، ولعل مما تجدر ملاحظته فى هذه التصويرة أن بعض الوجوه قد رسمت بحجم كبير ومن أكثرها وضوحاً رسم وجه عازقة الطنبور، كما أن رسوم السيدات يغلب عليهن سمة الجمال، وكانت هذه الظاهرة من الخصائص التى تميز بها طراز قزوين والذى سارت عليه معظم مراكز التصوير، لذلك فأنى أرجح أن تكون هذه التصويرة من عمل أحد مراكز التصوير المتأثرة بطراز قزوين ولكن فى الربع الثالث من القرن ١٦ م.

(46) Robinson, (B.W.), and Others., Op. cit. pp. 162, 163. pl. 37.

(47) Robinson, (B.W.), and Others., Ibid. pl. 97. IV. 3.

رقم اللوحة : (٢٣) .

الموضوع : تيمور فى مجلس طرب فى حديقة قصر (٤٨) .

المخطوط : مجهول العنوان (٤٩) .

التاريخ : غرة رجب ١٠٦١ هـ (١٦٥١ م) .

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامى - القاهرة .

رقم الحفظ : ١٤٣٦٩ .

رقم الورقة : ٢١ ظهر .

المقاس : ١٣ × ٦,٥ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة مجلس طرب فى فناء أحد القصور، وقد جلس أمير يرتدى خفتاناً أزرقاً مزخرفاً بزخارف نباتية مذهبة ومربوطاً على الوسط بحزام مذهب أيضاً والخفتان يعلى قباء ذهبى اللون ومزخرف بزخارف نباتية حمراء وزرقاء، ويضع على رأسه عمامة كبيرة من عدة طيات وقد ظهرت نهاياتها فى أعلى أكثر بروزاً عن العمامة، وقد استند الأمير باحدى يديه إلى ركبته بينما أمسك بالأخرى كأساً للشراب، وفى قبالة مجلس سيدة ترتدى ملابس حمراء مزخرفة بزخارف نباتية دقيقة مذهبة وزرقاء، وغطاء رأس من طرحة بيضاء تناسب

(٤٨) يشير النص إلى أن حضرة صاحب قران يجلس حزينا يتجرع الحسرات على فراق ابنه ذى الخصال الطيبة الأمير جهانگیر، حتى عوض الله عليه بالسلطنة فى ١٤ ربيع الآخر سنة ٧٧٨ هـ، ويبدو أن هذا الحفل اقيم احتفالاً بنيله السلطنة وتخفيفاً عن وقع الحزن العميق عليه .

(٤٩) ربما كان هذا المخطوط هو ظفر نامة الذى يتناول حياة تيمور وفتوحاته حيث أن معظم التصاویر تمثل أحداثاً تتعلق بتيمور وكذلك العديد من النصوص تتعلق بتيمور . والمخطوط مجلد بجلدة سوداء مزخرفة بالتذهيب، كما يضم ورقين مذهبين هما الأولى والأخيرة، ويضم عشر تصاویر ملونة ومذهبة .

خلف الظهر ويحددها من الأمام اطار سماوى اللون ، وقد أمسكت السيدة بكأس باحدى يديها ، بينما راحت تقدم تفاحة إلى الأمير ، وقد جلس الاثنان على سجادة ذات أرضية زرقاء اللون ومزخرفة برسوم نباتية من لفائف مذهبة تنتهى بزهور حمراء اللون ، وقد وضعت عليها صينية مذهبة بها دورق الشراب وبعض الفاكهة . ويقف إلى جانبها بعض الخدم ، فظهر فى اليمين رجلان اتسمت ملابسهما بالعناية الزخرفية الفائقة والممثلة فى رسم نباتية منفذة بالذهبى ، كما يعلو رأس كل منها عمامة كبيرة بيضاء يخرج منها ريشة سوداء ، ويظهر الشخص الأيمن فى ملابس مختلفة مكونة من رداء قصير وقد ظهر أسفله سروال أبيض ، كما يلتف حول ساقيه ألشين^(٥٠) ، أزرق اللون ، وقد مد كل منهما يده إلى الأمام . وفى الجانب الأيسر تقف خلف الأميرة سيدة ترتدى غطاءً أحمرًا مزخرفًا برسوم زهور باللونين الذهبى والأزرق أعلى قميص وسروال أبيض ، وعلى رأسها طرحة من جزئين جزء سفلى بصلى اللون والعلوى أبيض ، وقد مدت يديها إلى الأمام . وفى الجانب الأيسر من أسفل فرقة العزف من عوادة على العود الكامل ، ودفافة تضرب دفاً كبير الحجم ، وتظهر ملابس العازفتين وكذلك غطاء رأسيهما متفقاً مع بقية الأفراد فى التصويرة ، ويجلس قبالة العازفتين شخصان جاثيان ويرتديان ملابس متشابهة للملابس الرجال السابقة ، ولكن يظهر أحدهما وقد وضع على رأسه قلنسوة سوداء ، بينما على رأس الآخر عمامة كبيرة بيضاء تخرج منها عصا صغيرة حمراء وقد وضع بينهما وبين العازفتين مفرش عليه دورق الشراب المذهب وبعض الفاكهة ، وقد كسيت الأرضية

(٥٠) الألشين : شريط طويل من القماش يلف به الساق بأكمله حتى الركبة (أحد توفيق الزيات ، المرجع السابق ، ص ١٦٣) .

بالبلاطات الزرقاء المزخرفة بزخارف ذهبية، كما ظهرت في الخلفية رسوم أشجار الورد والصنوبر وقد حطت عليها بعض الطيور ومنها الطاووس كما حلقت بعض الطيور، ومثلت السماء باللون الذهبى. ويحيط بالتصويرة إطار من عدة خطوط، كما يحيط بالورقة إطار عريض يشتمل على جامات مفصصة مليئة بالزخارف النباتية ورسوم الزهور بالألوان الذهبى والأزرق الفاتح والأحمر على أرضية زرقاء داكنة.

والتصويرة تعبر عن براعة المصور في تنفيذ الزخارف الدقيقة المتقنة والتي ظهرت في زخارف الأزياء والسجادة والأرضية وكذلك الجزء الظاهر من جدار القصر والمشتمل على زخارف دقيقة، كما تتضح الدقة في رسوم الزهور وأكواز الصنوبر وفي رسوم الأزهار. وبالإضافة إلى الدقة فإنها تعكس نجاح المصور في توزيع الأشخاص توزيعاً متوازناً وإضفاء بعض الحركة على التصويرة والتي تمثلت في حركة الأيدي المبسوطة إلى الأمام وقد اقتصر المصور في تمثيل كافة العناصر على ألوان محدودة وهى الأحمر والأزرق بدرجاته والذهبى الأبيض.

أما عن تاريخ المخطوط فإنه ليس متفقاً مع الأسلوب التصويرى المتبع في تنفيذ التصاوير، إذ أن الأزياء المكونة من القباء والخفطان وكذلك العصى الحمراء والسوداء التى تخرج من العمامات ترجح إرجاع هذه التصاوير إلى النصف الأول من القرن ١٦ م، إذ أنه فى أواخر القرن ١٦ م وأوائل القرن ١٧ م فى فترة حكم الشاه عباس حل المعطف القصير محل القباء^(٥١)، كما اختفت العصى التى تخرج من

(51) Gray, (B.), Persian Painting. p. 82.

العمامات وحل محلها الريشة وأصبحت العمامات أكبر حجماً، كذلك فإن المصور فى النصف الثانى من القرن ١٧م كما هو مؤرخ لم يكن يهتم بأعداد الزخارف النباتية الدقيقة المتقنة التنفيذ والمذهبة فى معظمها، بل أصبحت التصاوير أكثر ميلاً إلى البساطة إذ أصبحت التصاوير تنفذ لبعض طبقات الشعب وليست للحكام والأمراء كما كان من قبل. وبذلك يرجع ارجاع تصاوير هذا المخطوط إلى النصف الثانى من القرن ١٠هـ/١٦م وقد أمكن الاستفادة هنا من شكل الآلات الموسيقية كإحدى القرائن لتأريخ التصوير، فالعود الذى يظهر فى هذه التصويرة (العود الكامل) (٥٢) ظهر فى التصاوير منذ الفترة الأخيرة من العصر التيمورى واستمر فى تصاوير العصر الصفوى حيث اتخذ مثل هذا الشكل تماماً فى تصاوير ميرزا على، وغيره من المصورين فى الفترة المعاصرة.

ويضم نفس المخطوط تصويرة تمثل «حفل استقبال فى فناء قصر (لوحة ٢٤) فيظهر الأمير فى ملابسه الزرقاء المزخرفة النباتية المذهبة وقد راح يقدم لضييفه كأس الشراب، ويبدو الأخير فى رداء أحمر مزخرف بزخارف نباتية مذهبة وغطاء رأس من عمامة تخرج منها عصا صغيرة تركوازية اللون ويجلس الاثنان على سجادة زرقاء مزخرفة بزخارف نباتية من لفائف (أرابيسك) تشبه رسم السجادة فى التصويرة السابقة تماماً، وقد تم هذا اللقاء فى فناء قصر حيث ظهر فى اليمين من أعلى باب مغلق محاط بإطار مستطيل من بلاطات مزخرفة بزخارف نباتية دقيقة متقنة، ويؤدى هذا الباب إلى دركاه مغطاة بقبة بصلية مزخرفة بزخارف نباتية (أرابيسك)، بينما تظهر بقية أجزاء القصر مغطاة بسقف

(٥٢) شكل (٣٠-).

جمالونى ، وتقف إلى جانب البناء سيدة يبدو عليها الوجوم ، ويقابلها على الجانب الآخر سيدة تقف وقد بدا عليها التعجب والدهشة وعبرت عن ذلك بوضع أصبعها فى فمها ، بينما يستند الشاب الواقف إلى جانبها على كتفها . وفى الجزء الأسفل يظهر فى اليسار عازف الطنبور الطويل العنق ، وتجلس إلى جانبه سيدة وقد أشارت بأصبعها إلى دورق الشراب ، وفى الجانب المقابل جلست سيدة ممسكة بكأس الشراب وتضع ذراعها على كتف الشاب الجالس إلى جانبها والذى يمسك بتفاحة بيده ، وقد جلس خلفها شاب آخر .

وتتفق هذه التصويرة مع السابقة فى الأسلوب التصويرى وفى رسم الكثير من العناصر والاهتمام بالتفاصيل ، كما يبدو الثراء فى التذهيب الذى شمل جميع عناصر التصويرة ، كما تبدو الدقة فى اعداد الزخارف النباتية الدقيقة والتى تزخرف ملابس جميع الأشخاص والسجادة والأرضية والبناء .

رقم اللوحة : (٢٥) .

موضوع التصويرة : مجلس طرب فى الهواء الطلق .

المخطوط : تصويرة فردية .

التاريخ : النصف الأول من القرن ١١هـ / ١٧م .

مكان الحفظ : متحف كلية الاثار جامعة القاهرة .

رقم الحفظ : ١٩٤٦ .

المقاس : ١٦ × ١١,٧ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة مجلس طرب فى الهواء الطلق ويظهر فى التصويرة رجل ملتصق يجلس جاثيا على ركبتيه وقد وضع يديه بين ساقيه

ويتدلى من على كتفيه شال يلتف حول ذراعيه، كما يضع عمامة كبيرة على رأسه وتقف قبالة سيدة ترتدى ثوبا أحمر فاتحاً يصل إلى أعلى القدمين، ويغطي صدرها صدرية زرقاء مزخرفة بزخارف نباتية دقيقة^(٥٣). وعلى رأسها غطاء من لفائف تخرج منها ريشة صغيرة سوداء، وتجلس في أعلى التصويرة إلى اليسار فتاة تعزف الكثارة^(٥٤) التى تنتهى من أعلى وأسفل على شكل رأس الأفعى، وتملأ أرضية التصويرة النباتات البرية المتناثرة والصخور فى الخلفية تنبت من بينها شجرة صغيرة كما يخلق طائران فى حركة رشيقة هادئة، ويحيط بالتصويرة مجموعة من الاطارات على هيئة خطوط يليها اطار عريض مليء برسوم الزهور المنفذة باللون الذهبى، وفى الجزء الأسفل من التصويرة توجد كتابة باللون الذهبى الخفيف نصها: «رقم حسين بهزاد». وهذه التصويرة تشبه من حيث ملامح الرجال وطريقة جلسته وكذلك الفتاة التى قبالة والاطارات المتعددة والتى تنتهى باطار عريض تزخرفه رسوم الزهور، تصويرة محفوظة فى متحف برلين من عمل المصور رضا عباس وترجع إلى القرن ١٧ م^(٥٥)، ويتفق شكل الرجل الجالس هنا مع مثيله فى تصويرة تمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق ترجع إلى القرن ١٧ م ومحفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ويرجح نسبتها إلى المصور «رضا عباس»^(٥٦) إلا أن هذه التصويرة تتشابه تماماً من

(٥٣) ربما كان هذا هو الشوذر وهو الملحفة وبُرد يشق فتلبسه المرأة من غير كمين ولا جيب، وهى معرب شاذروان لا عن جادر كما قال صاحب محيط المحيط، وشاذروان بالفارسية تعنى ستر عظيم يسدل على سرادق السلاطين والوزراء وعلى الشرفة من القصر والدار. (السيد آذى شير: السابق، ص ٩٨-٩٩).

(٥٤) شكل (٣٣).

(٥٥) أنظر: د. زكى محمد حسن: الأطلس، شكل ٨٧٣ مكرر.

(٥٦) لوحة (٢٦) تنشر ملونة لأول مرة، رقم السجل ١٦٥٩٩.

حيث الموضوع وطريقة توزيع الأشخاص وفي الحركات مع تصويرية من ديوان حافظ في متحف ليبزج فيظهر رجل جالس وسيدة واقفة تشير بأصبعها ، وعازفة للكنارة تنظر إلى الخلف باستمالة بسيطة ، وكذلك في شكل الأزياء فكما أن صدرية السيدة الواقفة في متحف كلية الآثار مربوطة بطرتين على الكتف الأيسر نراها في تصويرية المقارنة مربوطة على الكتف الأيسر برباط ينتهي طرفاه بطرتين ، ولكن بينما يعلو غطاء رأس العازفة في تصويرية كلية الآثار شكل ريشة نراها في التصويرية الأخرى وردة ، ومن أوجه الاختلاف البسيط أيضاً أن الآلة الموسيقية في تصويرية كلية الآثار هي الكنارة بينما في التصويرية الأخرى الجنك . ومن حيث الرسوم النباتية التي تقتصر في تصويرية كلية الآثار على رسم جذع شجرة ينتهي عند الاطار ، نجد في التصويرية الأخرى يمتد وكذلك فروع الشجرة وثمارها أعلى اطار التصويرية ، كما تخلو التصويرية الثانية من رسوم الطيور . وعلى الرغم من هذه الاختلافات في التفاصيل إلا أن تصويرية كلية الآثار تبدو متشابهة معها ومتفقة في الشكل العام ، وهذه التصويرية من ديوان حافظ المحفوظ في متحف الفنون في ليبزج وترجع إلى سنة ١٧٠٠ م (٥٧) بينما أرجعها شولتز (Schulz) إلى سنة ١٠٦٩ هـ - ١٦٥٨ م «وعليها كتابة على الكأس نصها» رقم كمينه محمد علي مصور (٥٨) .

أما عن التوقيع الموجود على تصويرية متحف كلية الآثار فيبدو أنه مضاف وليس أصلياً ومن خلال تحليل عناصر هذه التصويرية واتفاقها كما سبق مع كثير من تصاوير رضا عباس ، واتفاقها مع تصويرية لأحد

(57) Kühnel, (E.), Miniaturmalerei, p. 62, Abb. 92.

(58) Schulz (ph. W.), Die Persisch. Taf. 178.

تلاميذه وهو محمد على مصور فالأرجح أن تكون التصويرة من عمل أحد تلاميذ رضا عباس حيث نجد اتفاقاً في شكل الرجل وطريقة جلسته وقد وقفت سيدة أمامه مع تصويرة عليها توقيع رضا عباسى محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين وتمثل رجل جالس وأمامه سيدة ممسكة بدف فى يدها بينما تشير إليه بيدها الأخرى (٥٩).

وتتفق تصويرة متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (١٩٤٦) أيضاً مع تصويرة محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم (١٦٥٦٩) وتمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق (٦٠). وتبدو أوجه التشابه بين التصويرتين فى : طريقة جلسة الرجل وقد وضع إحدى يديه على ساقه وفى شكل الرداء الذى يرتديه محبوباً على الجسد بينما تجمع ذيله فى الخلف كذلك فإن الثوب فى كلا التصويرتين مفتوح فتحة صغيرة من الأمام ويكشف عن قيص تحتى أحمر اللون، ويتفق شكل غطاء الرأس فى التصويرتين، من قلنسوة يلتف حولها شال، وبالإضافة إلى الاتفاق فى شكل الأزياء فإن هناك اتفاق تام فى ملامح الوجه والذى يتمثل فى العيون الجاحظة والأنف الطويل المسحوب، وفى شكل الذقن الكثيفة والتى تنتهى من أسفل بشكل مدبب وفى الشارب الكثيف. ويبدو فى التصويرتين أوجه أخرى للاتفاق، فغطاء رأس السيدة الواقفة قبالة الرجل يتفق مع غطاء رأس ضاربة الدف فى تصويرة المتحف الإسلامى بالقاهرة، وهى عبارة عن عمامة كبيرة ممسوكة بشريط مذهب مربوط أعلى العمامة، ولا تزيد عنها فى تصويرة متحف كلية

(٥٩) د. زكى محمد حسن: أطلس الفنون، شكل ٨٧٣ مكرر.

(٦٠) نشرت هذه الصورة فى مقال د. محمد مصطفى: التصوير الايرانى فى العصرين التيمورى والصفوى، شكل (٨) ونشر هنا ملونة لأول مرة (لوحة ٢٦) وقد ذكر الدكتور محمد مصطفى أنها تمثل مجلس طرب فى حديقة ولكن مانراه فى التصويرة يدل على أنها فى مكان خلوى.

الآثار الا في الريشة السوداء التي تخرج من العمامة، وهناك اتفاق أيضاً في طريقة نثر الحزم النباتية في أرضية التصوير، وفي تشكيل الخلفية على هيئة صخور تظهر خلفها شجرة صغيرة. وكذلك فان الكأس الموضوع على صينية فوق الأرض متفق في الشكل وفي الزخارف. وان كانت هذه أوجه كثيرة للاتفاق فان هناك اختلافات بسيطة في بعض العناصر فقط وليس في جوهر التصويرة مثل الشال على كتفى الرجل في تصويرة متحف كلية الآثار وفي ملابس السيدة الوا قفة قبالة الرجل في تصويرة كلية الآثار، وفي شكل دورق الشراب، كما أن تصويرة المتحف الإسلامي بها صينية وسلطانية للفواكه لا يوجد مثلها في تصويرة كلية الآثار. وتختلف تصويرة كلية الآثار عن الأخرتين في أن شكل الاطار في تصويرة متحف لينزج من عمل «محمد على مصور» وتصوره المتحف الإسلامي من عمل رضا عباسي يتكون من ذرات من الذهب الا أن تصويرة متحف كلية الآثار أكثر ثراء في تنفيذ الاطارات اذ تشتمل على اطارين داخليين ضيقين تزخرفهما زخارف نباتية دقيقة موضوعة داخل جامات سداسية الشكل ومنفذة بألوان متعددة في الاطار الأول، وفي الثاني زخارف نباتية منفذة باللون الذهبي، وبين هذين الاطارين والاطار الخارجى العريض عدد من الخطوط الضيقة، ويشتمل الاطار الخارجى على رسوم زهور وأوراق نباتية منفذة بالذهب، وهذا الاطار العريض والذي يشتمل على رسوم نباتية متقنة يشبه تماماً اطارات التصاوير في المدرسة المغولية الهندية، وقد أقبل «رضا عباسي» على عمل مثل هذه الاطارات في بعض تصاويره، ومثال ذلك تصويرة من ألبوم محفوظ في متحف ولترز للفن (رقم w.687) وتمثل «قردا يقود ماعزة» عملها رضا عباسي لابنه «محمد هاشم» (٦١).

(61) Grube, (E.). Muslim Miniature, pl. 109. A.

ويدعم هذا ما سبق ذكره من أن تصويرة متحف كلية الآثار من عمل رضا عباسى أو أحد تلاميذه.

رقم اللوحة : (٢٧).

موضوع التصويرة : اعداد وليمة فى الهواء الطلق .

المخطوط : تصويرة فردية .

التاريخ : النصف الاول من القرن ١١هـ / ١٧م .

مكان الحفظ : متحف كلية الآثار جامعة القاهرة .

رقم الحفظ : ١٩٦٠ .

المقاس الكلى : ٣٩,٥ x ٢٥ سم الجزء المصور : ٢١,٥ x ١٥ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة الصفحة اليمنى من فاتحة مخطوط ، ويظهر فى التصويرة من أسفل رجل وسيدة راحا يعدا الشواء فراح الرجل يلف قضيب الحديد بينما تنفخ المرأة النار ، ويرتدى الرجل رداءا قصيرا يكشف عن ساقيه وذراعيه وقد ضمه إلى وسطه بشال أحمر اللون ووضع قطعة من القماش البنى اللون على ظهره حيث ربطها على رقبته ، وغطاء رأس من قبة مذهبة ذات أربع زوايا يخرج من وسطها طرطور أخضر مرتفع ، أما السيدة التى تجلس قبالة تنفخ النار فترتدى رداءا أصفر اللون يضمه على الوسط شال وتضع على رأسها غطاء الرأس المميز للسيدات فى تلك الفترة .

وفى مستوى آخر جلس رجل منتفخ البطن وقد كشف ثوبه الأخضر القصير عن سروال ضيق أسفله ، وعلى رأسه غطاء رأس ذات شكل أوربى وقد استند إلى وسادة مذهبة ، وتستند إليه سيدة تجلس مواجهة له وتمسك بيدها الاخرى كأس وقد ألقت بمعطفها الأزرق إلى

جانبا، وبينما هما كذلك تتقدم من اليمين سيدة تحمل قدرا كبيرا من الحرف الابيض تقليد البورسيلين الصينى، وترتدى رداء أخضراً مضموماً على الوسط بشال ذهبى اللون. وفى أعلى إلى اليمين تجلس سيدة يبدو أنها تقوم باعداد بعض الشراب فى دورق زجاجى موضوع امامها، وقد ارتدت هذه السيدة معطفا أزرق قصير فوق الرداء الطويل وغطاء رأس ذات حجم كبير، ويقابلها على الجانب الاخر سيدة تضرب الدف وقد انحنت بجسدها إلى الامام، ويلاحظ الاهتمام بزخرفة رداءها بالزخارف الدقيقة المذهبة دون بقية السيدات فى التصويرة.

وقد تناثرت فى التصويرة رسوم الحزم النباتية وأشجار الورد الموزعة بتوازن كما ظهرت فى الخلفية رسم الصخور الاسفنجية والسماء الزرقاء تتخللها بعض السحب المشكلة على هيئة رعوس الحيوان.

ويحيط بالتصويرة اطاران الاول مذهب بزخرفة خط منكسر على هيئة مثلثات متتالية والثانى من جامات سداسية الشكل تحصر بينها أشكال معينة صغيرة ويضم كل منها زخارف نباتية دقيقة مختلفة الالوان.

والتصويرة غير مؤرخة ولكنها تشتمل على كثير من الخصائص التصويرية للفترة من نهاية القرن ١٦ م وأوائل القرن ١٧ م من حيث ظهور بعض التأثيرات الاوربية فى الفن الايرانى، ويبدو ذلك واضحاً فى التصويرة فى ملامح الشخص الجالس مستنداً إلى وسادة، وكذلك فى غطاء رأسه وغطاء رأس ذلك الذى يقوم باعداد الشواء، كما أن المعطف القصير للسيدة الجالسة فى أعلى إلى اليمين ويشبهه معطف السيدة التى تجلس مقابل الرجل لمن خصائص الازياء فى فترة حكم الشاه عباس (١٥٨٧-١٦٢٩ م).

كما أن تصوير الاشخاص فى مجالس الطرب فى الهواء الطلق مستندين إلى وسائل بدلا من المقاعد والجواسق كان من ملامح التصوير فى تلك الفترة، وقد ظهر ذلك فى العديد من التضاوير وعلى التحف التطبيقية مثال ذلك فى تصويرة مزدوجة تمثل صفحتى العنوان فى مخطوط مجهول العنوان محفوظ فى مكتبة فيفر فى باريس. ويرجع إلى نهاية القرن ١٦م (٦٢)، والتي تتفق مع تصويرة متحف كلية الاثار فى عدة ملامح أيضا منها ملابس بعض السيدات وأغطيته روءوسهن، وفى رسوم الزهور والاشجار كما تتفق معها فى حركة السيدة التى تضرب على الدف والتي تميل بجذعها إلى الامام كذلك فقد ظهرت الرسوم الادمية المستندة إلى وسائل على باب مرسوم باللاكية محفوظ فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة (٦٣)، وفى تصويرة من عمل رضا عباسى ترجع إلى الفترة من ١٦١٠-١٦١٥ حيث نلاحظ جلسة ضاربة الدف منحنية إلى الامام (٦٤).

ويعتبر القدر الحرفى الكبير الحجم الذى تمسك به السيدة مما يعتمد عليه فى تأريخ هذه التصويرة فهو نوع تقليد البورسيلين الصينى الذى استعمل فى ايران خلال القرنين ١٦، ١٧م وظهر فى التضاوير منذ بداية العصر التيمورى.

هذا من حيث التاريخ، أما من حيث الموضوع فان شكل بطن الرجل المنتفخة واتفاق شكل السيدة التى تقدم له الشراب مع السيدة الجالسة فى أعلى اليمين فى الملامح وفى شكل الازياء بما يرجح أنها

(62) Kuhnelt, (E.); Miniaturmalerei, p. 89.

- لوحة (٢٩).

(٦٣) لوحة (٣٦) لم يسبق نشرها.

(64) Robinson, (B.W.), and Others., Op. cit. pl. 25.

تقومان بعلاج هذا الرجل المريض وإعداد الدواء له ، بينما يقوم آخرون بإعداد الشواء ، وقد استخدم الطرب ربما كنوع من العلاج فن المعروف أن الموسيقى استخدمت منذ أزمان بعيدة في التداوى وظل ذلك في العصر الإسلامي وخاصة لدى الموحدين الذين أدخلوا الموسيقى في مستشفياتهم (٦٥) .

وقد خصص ابن سينا في كتابه الشفاء فصلا عن الموسيقى واعتبرها من وسائل الشفاء .

ومن الناحية الفنية فقد نجح المصور في توزيع العناصر في التصوير توزيعا متوازنا فيه كثير من التماثل وذلك بأن قسم التصوير إلى ثلاثة مستويات أفقية وإلى قسمين رأسيين بواسطة أداة الشواء والشجرة في منتصف التصوير وتلك التي تعلوها ، وقد حاول المصور الخروج عن الجمود باظهار بعض الحركات مثل نفخ النار واعداد الشواء وضرب الدف ، ولم يغفل المصور الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة مثل زخرفة ثياب ضاربة الدف واطهار الطيات في غطاء رأس السيدتين ، تلك التي تجلس قبالة والجالسة في أعلى اليمن ، وكذلك في الدقة في رسم الزهور ، وفي تمثيل اللهب .

رقم اللوحة : (٣٠ - ٣١ - ٣٢) .

المادة : خشب مدهون ومرسوم باللاكه .

التاريخ : ايران - القرن ١١ هـ - ١٧ م .

مكان الحفظ : بيت الكرتيلية (قاعة الحرم) القاهرة .

رقم الحفظ : ٣٩٣ - ١ ، ٢ .

(٦٥) عبدالعزيز بن عبد الجليل ، مدخل إلى تاريخ الموسيقى العربية ، عالم المعرفة ، العدد ٦٥ ،

الكويت ، ١٣٠٣ هـ - ١٩٨٣ م ، ص ١٨٩ .

المقاس : طول ١٨٩ سم ، عرض ٩٢ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : باب من الخشب مغطى بطبقة من المعجون ومدهون ومرسوم باللاكه، ويتكون من مصراعين يتكون كل منهما من حشوتين مستطيلتين يحيط بهما قائمان رأسيان وثلاثة قوائم أفقية، وتضم الاطارات جامات مختلفة الاشكال بعضها يشتمل على كتابات بخط نستعليق، كما يضم بعضها رسوم فلكية حيث توزعت في الاطارات رسوم اثني عشر برجاً فلكياً، وقد تمت هذه الرسوم على أرضية من الزخارف النباتية الدقيقة، كما أحاطت بها في جميع أجزاء الاطار زخارف نباتية متقنة التنفيذ. وتضم كل حشوة جامة كبيرة من أربعة عشر ضلعاً محددة بالذهبي، كما تضم زخارف نباتية (أرابسك) منفذة بالتذهيب أيضاً، وتضم هذه الجامة جامات أخرى مفصصة تضم رسوما آدمية تمثل أمراء وأميرات في مناظر شراب ورحلات صيد ومناظر طرب. ومن مناظر الطرب منظر داخل جامة من عدة أضلاع محددة باللون الذهبي وتمثل عازقة على الصنج (الجنك) وضاربة على الدف (لوحة ٣١) وترتدى عازقة الجنك رداءاً أحمر اللون مزخرفاً بزخارف نباتية منفذة بالذهبي وعلى رأسها قلنسوة ذهبية ينساب من تحتها شال ذهبي اللون وقد مدت قدمها حيث يظهر «جورب» (٦٦) بنى اللون، وقد أسندت الجنك على أحد ساقها. وتجلس قبالة عازقة الجنك ضاربة الدف والتي ترتدى رداءاً أسود اللون مزخرفاً بزخارف من رسوم زهور مذهبة مضموم على الوسط بشال مذهب معقود من الامام، وتضع على رأسها خماراً يغطي رأسها وجزءاً من صدرها وظهرها وتمسك بدف بنى

(٦٦) جورب تعريب الفارسية «كوب أو كوربا».

- أحمد توفيق الزيات، المرجع السابق، ص ١٦٣.

كما تعنى أيضاً قبر القدم من گور: بمعنى قبر، وبا بمعنى قدم.

اللون . ويفصل بين العازفين قدر مذهب ذى يدين مزخرف دقيقة ، كما يظهر شريط مستقيم يفصل الجامة إلى نصفين وتزخرفه زخارف من أشكال سداسية محددة بالذهبي وملونة بالاسود تتوسطه نقطة حمراء كما شكلت الخلفية من أشكال نجوم سداسية محددة بالذهبي وملونة بالاحمر تتوسطه نقطة بيضاء ، كما ظهرت فى الخلفية بعض رسوم السحب .

وتوجد جامة أخرى متعددة الفصوص وتشتمل على رسم يمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق (لوحة ٣١) وتظهر فى الجامة عازفة على الصنج (الجنك) الذى ينتهى من أعلى على شكل رأس الافعى ومزخرف صندوقه المصوت زخارف هندسية من خطوط مذهبة على شكل خط منكسر ، وترتدى العازفة قباءاً أحمر يعلوه خفتان قصير الاكمام أسود تزخرفه زخارف نباتية (أرابسك) مذهبة وعلى رأسها قلنسوة مذهبة محددة من أسفل باطار أحمر . وتجلس قبالتها ضاربة الدف والتي يتفق شكل ملابسها وغطاء رأسها مع ضاربة الدف السابقة ، ويفصل بينهما قدر مذهب أيضا مزخرف بشكل حيوان مجنح ، وقد جلس يستمع إلى العازفتين مجموعة من الشبان والفتيات فى ملابس من نفس الطراز ومزخرفة بنفس الزخارف النباتية المذهبة ، ويؤدون حركات مختلفة فبعضهم يشرب وبعضهم يقوم بصب الشراب ، وبعضهم قد نال منه الطرب والشراب فاستمال فى غير وعى ، وبعضهم يمد يده لتلقى الشراب .

وقد شكلت الارضية على شكل مسدسات محددة باللون الذهبى وملونة بالاحمر والاسود وظهرت فى الجامتين ميل المصور إلى التعبير عن الحركة والتي أظهرها التنوع فى حركات الاشخاص وجلساتهم

فنراه فى الجامعة الاولى يصور عازقة الجناك تنظر الى الامام وتمد احدى
رجليها وصور ضاربة الدف وهى تلتفت الى الخلف وتجلس متربعة .
وقد حافظ على نفس الشكل فى تصوير العازقتين فى الجامعة الثانية
مع التنوع فى حركات بقبة الشباب والفتيات .
وقد أضفى المصور على الرسوم الى جانب الحركة طابع الثراء
والذى تمثل فى الرسوم المذهبة التى ظهرت فى رسوم زخارف الثياب
والادوات وفى رسوم الارضية والسحب .
وعلى الرغم من أن الرسوم فى الجامتين رسمت باسلوب واحد ،
ورغم الاتفاق فى الحركة وفى هياكل الاشخاص وملابسهم وأغطية
رءوسهم ، وفى أشكال أدوات الموسيقى وأدوات الشراب ، الا أن
الجامعة الاولى أكثر دقة فى تمثيل الايدى فبينما كانت الاصابع فى
الاولى محددة وواضحة نراها فى الثانية مشكلة على أنها جزء واحد
ليس به تفاصيل وقد ظهر نفس الاسلوب فى تمثيل الايدى فى رسوم
جامعة أخرى من نفس الباب تمثل مجلس شراب فى فناء القصر .
ويعتبر هذا الباب أحد نماذج الابواب التى استعملت فى ايران فى
القرن (١١هـ / ١٧م) سواء كان من حيث الاسلوب أو الزخارف ،
فلقد بدأ فن الحفر على الخشب يتدهور فى القرنين ١١ - ١٢هـ
(١٧ / ١٨م) ، وحل محله الابواب المدهونة والمرسومة باللاكية ، والتى
تعتبر أبواب قصر چهل ستون فى أصفهان والمحفوفة فى متحف
المثروبوليتان فى أمريكا ، ومتحف فيكتوريا وألبرت فى لندن من
أوضح أمثلتها (٦٧) .

(67) Pope, (A.U.); Masterpieces. p. 151.

- زكى محمد حسن ، فنون الإسلام ، القاهرة ، ١٩٤٨ ، ص ٤٩٠ .

- ديمانند (م . س) ، الفنون الإسلامية ، ترجمة : أحمد عيسى ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ١٢٨ - ١٢٩ .

كما أنها تتفق مع أبواب ذلك العصر من حيث الزخارف والتي تضم رسوماً آدمية منفذة على أرضية نباتية، وكانت أكثر الألوان شيوعاً في تمثيل الرسوم الأصفر الذهبي، والأحمر القاني وكذلك الأسود، وتعتبر الرسوم الادمية وكذلك المراوح النخيلية والاوراق المركبة في هذه الابواب متماشية مع رسوم تصاوير المخطوطات ورسوم النسيج والسجاد من تلك الفترة (٦٨).

ويضم نفس المتحف باباً آخر (رقم ٥٥١-١، ٢) مقاس ٩٢×١٨٩ سم ويشتمل على جامات مفصصة يشتمل بعضها على مناظر طرب فتضم احدى الجامات رسم عازقة على العود (لوحة ٣٤) وتضم أخرى ضاربة على الدف بين سيدتين يستندان إليها، (لوحة ٣٥) بينما تضم ثالثة منظر أمير يستند إلى سادة مزخرفة بزخارف مذهبة بينما تقوم على خدمته اثنتان تقدمان له الشراب وثالثة تمسك بشال بين يديها وتقوم بالرقص (لوحة ٣٦).

رقم اللوحة : (٣٧).

الموضوع : أمير في مجلس طرب في الهواء الطلق (٦٩).

التاريخ : القرن ١٧ م.

المادة : ورق مقوى مدهون ومرسوم باللاكه.

مكان الحفظ : متحف بيت الكرتيلية - قاعة الكتابة.

رقم الحفظ : ٧٩١.

المقاس : ٣٠ × ٤٤ سم.

المراجع : لم يسبق نشرها.

(68) Upton (J.M.); and, Ackerman, (ph.); Op. cit. p. 2653.

(٦٩) التحفة معاد تلونها ولكنها تحتفظ بنفس سمات العصر.

الوصف : ظهر مرآة زجاجية محاطة باطار خشبي مزخرف بزخارف نباتية مذهبة على أرضية خضراء داكنة، ويغطي الظهر ورق مقوى تعلوه طبقة من المعجون ومدهونة ومرسومة باللاكية ويتمثل المنظر في مجلس أمير يجلس مع زوجته على مقعد سداسي الشكل مرتفع يرتكز على أرجل على هيئة أرجل الحيوان، ويحيط بالمقعد اطار مذهب يضم بداخله حشوات بنية اللون، ويجلس الامير متربعا مرتديا لباسا أزرق اللون ذي ياقة عريضة مذهبة وممسوك على الوسط بحزام مذهب أيضا، ويعلو رأسه تاج مذهب، وقد أمسك باحدى يديه كأسا صغيرا مذهبيا يقدمه للسيدة الجالسة جاثية أمامه مرتدية رداءا يقارب في طرازه رداء الامير من حيث الاسلوب والياقة العريضة، وهذا الرداء زبدى اللون مزخرف بنقط قرنفلية اللون متشابهة من حيث اللون والنقط القرنفلية التي تزخره مع أرضية المقعد الجالسين عليه، ويعلو رأسها تاج مذهب ينتهي من الخلف بجزء ينحني إلى أسفل ويلتف إلى أعلى، وقد بادلته الحركة فدت يدها إليه لتتلقى منه الكأس الذي مده إليها. وعلى جانبي المقعد مجموعة من السيدات اثنتان في اليمين، وثلاث في اليسار، ويرتدين ملابس من نفس طراز الملابس السابقة ولكنها متنوعة في ألوانها، كما تتنوع أيضا أغطية الرؤوس من قلنسوات ذات قمتين مدببتين أو بخنق (طرحة) تغطي الرأس وجزء من الصدر والظهر، وقد ظهر على رأس السيدتين في اليمين، والسيدة الوسطى على اليسار، ويبدو من حركة بعض هؤلاء السيدات أنهن يعبرن عن ولائهن اذ رفعن أيديهن إلى صدورهن وقد حملت احدهن صينية مذهبة وفي مستوا آخر من أسفل جلست جوقة فنية تتكون من ثلاث عازفات جنكية ونافخة ناي على اليسار، ودفاقة في اليمين وتجلس خلفها مطربتان وقد ارتدين جميعا نفس النمط من الازياء وأغطية الرؤوس ووضعت بينهن أواني

الشراب المذهبة المزخرفة وقد غطت أرضية التصوير مجموعات من الزهور المتناثرة فى أرجاء المقدمة، كما ظهرت بعض قطع الصخور، وفى الحلفية تظهر شجرة كبيرة مثمرة فى الوسط وفى كل جانب شجرة ورد وشجرة سرو.

ويلاحظ حرص المصور على توزيع العناصر توزيعا متوازنا متماثلا فى المقدمة وضع كرسى العرش وكذلك الصينية وعليها أوانى الشراب فى المنتصف ووزع حولها السيدات توزيعا تبادليا فى أعلى سيدتان إلى اليمين وثلاث فى اليسار وفى أسفل ثلاث سيدات فى اليمين واثنيتن فى اليسار.

ولا تخلو التصوير من التعبير عن الحركة والتى تمثلت بصفة أساسية فى مد الايدى ورفع بعضها إلى الصدور.

وقد أرجع الاستاذ محمود الحديدى هذه اللوحة وغيرها من لوحات هذه القاعة إلى القرن ١٣ هـ / ١٩ ولكن بمقارنة هذه اللوحة وغيرها من التماوير التى ترجع إلى القرن ١٧ م يتضح انها تتفق معها فى كل عناصرها، ولعل من أهم العناصر التى تميزت من فترة إلى أخرى فى التصوير الايرانى أغطية الرعوس فقد استمرت الازياء متشابهة فى العصرين التيمورى والصفوى الاول ولم يتغير الاغطاء الرأس كما تغير غطاء الرأس فى المدرسة الصفوية الثانية ويظهر غطاء الرأس هنا متشابهة مع ما جاء فى تماوير المصور «رضا عباسى» واستمرت فى تماوير تلاميذه بعد ذلك، كما أن شكل المقعد السداسى بدون ظهر، قد ظهر فى تماوير أواخر القرن ١٦ م، والقرن ١٧ م.

ويضم نفس المتحف مجموعة من ظهور المرايا المنفذة بنفس الطريقة والمصممة رسوما بنفس الاسلوب التصويرى المتبع فى نهاية القرن ١٦ م

وأوائل القرن ١٧ م مثال ذلك ظهر مرآة مرسوم باللاكية عليه منظر يمثل
«أميراً في مجلس طرب (لوحة ٣٨) مقاس ٤٣ x ٣٧,٥ x ٣٢,٥ سم ،
بدون رقم سجل ، كما يتفق أسلوب تنفيذ الرسوم على ظهور هذه المرايا
مع رسوم الالكية على جلود الكتب ، مثال ذلك جلد كتاب ترجع
إلى النصف الأول من القرن ١٦ م محفوظة في متحف الفنون في
ديسلدروف في ألمانيا (لوحة ٣٩) وجلد كتاب ترجع إلى القرن ١٧ م
محفوظة في مجموعة خاصة في برلين ، وعليها منظر طرب أيضاً (لوحة ٤٠) .



الفصل الثاني

مناظر الطرب في القصور والقاعات

رقم اللوحة : (٤١) .

موضوع التصويرة : أمير بخارى يراقب مجلس طرب من شرفة .

المخطوط : بستان سعدى .

التاريخ : غير مؤرخ (أواخر القرن ١٩هـ / ١٥م) .

مكان الحفظ : دار الكتب المصرية - القاهرة .

رقم الحفظ : ٦٠٠٧ س .

رقم الورقة : ٢ وجه .

المقاس : ٢٤ x ١٤ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تعد هذه التصويرة أحد النماذج الهامة لدراسة أسلوب بهزاد التصويرى الذى كان له أكبر الأثر فى تصاوير بخارى ، ولعل من أهم العناصر فى هذه التصويرة الشكل المعمارى الذى يشغل الجانب الأيسر من التصويرة ، وهو عبارة عن منزل مكون من طابقين يودى إليها فتحة باب مستطيلة يعلوها عقد مستقيم ، ويحيط بفتحة الباب اطار مستطيل من بلاطات خزفية مزخرفة بزخارف نباتية بالأبيض والأحمر والتركوازى على أرضية زرقاء داكنة ، كما زخرفت بقية الجدران بالبلاطات الخزفية المشتملة على زخارف هندسية . ويظهر فى الطابق الثانى أعلى الباب فتحة نافذة مستطيلة ، كما يشغل الجانب الآخر شرفة مستطيلة مسدودة من الجانبين ومغطاة ببلاطات خزفية ذات زخارف هندسية ، ومفتوحة من الجانب الثالث ومعقودة بعقد متعدد الفصوص ، والشرفة محمولة على دعائم مائلة كما تغطى الجزء الأوسط من السقف المسطح للشرقة قبة ذات ستة أوجه قطاعها مدبب ، ويتصل بهذا المنزل السور المرتفع الذى يحيط بالفناء ويتوسطه باب مرتفع ، ويعتبر هذا الشكل للمنزل والسور من الملامح التصويرية المميزة لطراز بخارى فى تمثيل الأشكال

المعمارية والمتأثرة لحد كبير بأسلوب بهزاد^(١). وقد ظهر في فناء المنزل مجموعة من الأشخاص يرتدون الملابس المعتادة من القباء والخفتان القصير الأكمام والعمامات التي يلتف حولها شال عدة لفات، ويؤدي هؤلاء الأشخاص حركات مختلفة فبعضهم يحمل دوارق الشراب أو يقوم بصب الشراب، أو يمسك بكأس أو ببعض الفاكهة، وبعضهم يدور بينهم حديث. وفي الجانب الأيمن في وسط التصويرة اثنان من العازفين أحدهما يعزف الطنبور الذي تميزت به تصاوير القرن ١٥م^(٢) والذي ظهر في تصويرة من خمسة نظامي (١٤٩٦م) محفوظ في المتحف البريطاني وتمثل تقديم مخطوط للأمير علي برلس في مجلس طرب من عمل «ميرك خراساني»^(٣) أما الآخر فيضرب دفا. ويظهر أعلى السور شجرتان مثمرتان مرسومتان على أرضية مذهبة، كما بدت السماء باللون الأزرق. وتجمع هذه التصويرة خصائص أسلوب بهزاد وبصفة خاصة في رسم العمائر، وتعتبر مثالا جيداً لتصاوير الطرب في أفنية المنازل والقصور في تلك الفترة.

رقم اللوحة : (٤٢).

موضوع التصويرة : مجلس طرب داخل قاعة.

المخطوط : ديوان حافظ^(٤).

(١) أنظر لوحة (١٢، ١٣).

(٢) شكل (٣١ ب).

(3) Pope, (A.U.), A Survey. Vol. V. pl. 882.

(٤) ديوان حافظ نظم شمس الدين محمد بن غياث الدين الشهير بحافظ الشيرازي (ت ٧٩١هـ / ١٣٨٩م) والمخطوط من نسخ هدايت الكاتب الشيرازي وتمت كتابته في ٩١٠هـ. وقد فسرهما نصر الله مبشر الطرازي بأنها ٨٩١هـ / ١٤٨٦م، (الفهرس الوصفى : ص ١٩) وتشتمل على ٢٣٧ ورقة، ١٤ سطراً (١٠ سطور مستقيمة، و٤ سطور مائلة في الوسط) مقاس ٢٤,٥ x ١٥,٥ سم، وبها أربع تصاوير تمثل مجالس طرب ولعبة البولو. ويوجد على باب الحديقة في تصويرة ورقة ١ ظهر، ٢ وجه عمل على بن نظام الدين على بن سلطان عبد الله جوهرى.

التاريخ : القرن ١٠هـ / ١٦م .
مكان الحفظ : دار الكتب المصرية — القاهرة .
رقم الحفظ : ٣٥ — م أدب فارسي .
رقم الورقة : ١١٩ وجه .
المقاس الكلى : ٢٤,٥ × ١٥,٥ سم .
مقاس التصوير : ١٢,٣ × ١٨ × ١٦ سم .
المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة مجلس طرب داخل قاعة أحد القصور والقاعة معقودة بعقد نصف دائرى يحيط به اطار من بلاطات خزفية مزخرفة بزخارف هندسية ، وترتفع القاعة بارتفاع الطابقين وقد ظهرت إلى جانب القاعة بعض أجزاء أخرى من البناء ، وقد جلس أمير يتردى قباءاً أزرقاً وخفتاناً أحمرافاتحاً وعمامة تخرج منها ريشة ، ويشارك الأمير فى هذا المجلس مجموعة من الاتباع نراهم يجلسون فى الجانب الأيسر من التصويرة حيث يقوم السقاء بتقديم الشراب لهم ، كما يتقدم أحد الطهاة من جانب الباب يحمل صينية الطعام ، كما شاركت فرقة العزف والتى تتكون من عازف الناي واثنين من ضاربى الدفوف فى اشاعة جو من البهجة والسرور على الحاضرين وقد قام ثلاثة من الراقصين بالرقص على أنغامهم فى حركة هادئة اقتصرت على رفع إحدى الأيدى وأماله الجسد قليلاً . وقد شكلت الأرضية من بلاطات مزخرفة برسوم زهور يتوسطها شكل جامة كبيرة مفصصة ، وقد وضعت مجموعة من أطباق الفاكهة وأوانى الشراب فى أرجاء التصويرة .

ومن حيث تأريخ التصويرة فأنى لا أتفق مع ما جاء فى الفهرس الوصفى من أنها ترجع إلى نهاية القرن ١٥م ، إذ أننى أرجح أن تكون

هذه التصويرة قد صورت في منتصف القرن ١٠هـ/١٦م وذلك استناداً إلى عدة ملاحظات تتفق مع الأسلوب التصويرى لتلك الفترة، فالتصويرة من حيث التكوين، سواء كان ذلك فى شكل القاعة المعقودة بعقد نصف دائرى محاط بإطار من بلاطات خزفية وتظهر إلى جانبها بقية أجزاء البناء، حيث يقطع جزء عند رجل العقد مساحات مستطيلة تضم كتابات، أوفى وضع الأشخاص على الجانبين حيث تجلس فرقة العزف فى اليمين والاتباع على اليسار حيث يقوم الخدم على خدمتهم بينما خصص الجزء الأوسط للراقصين، أو فى شكل الأرضية المزخرفة بزخارف من رسوم زهور نباتية دقيقة وقد قسمها شريط مستطيل يمتد من أحد جانبي التصويرة إلى الجانب الأخر، ووضع أوانى الفاكهة والشراب فى الجزء الأسفل من التصويرة وقد تداخل بعضها مع المساحات التى تضم كتابات، كل ذلك يتفق تماماً مع تصويرة منزوعة من الشاهنامه ومحفوفة فى متحف كلية الآثار (رقم ١٦٤٨) وتمثل لهراسب فى مجلس طرب ترجع إلى منتصف القرن ١٠هـ/١٦م^(٥) ويتفق شكل الجامعة المفصصة التى تتوسط الجزء الأسفل من التصويرة مع تلك الجامعة فى تصويرة من مخطوط يوسف وزليخا للشاعر جامى (تبريز ٩٤٠هـ / ١٥٣٣م) محفوفة بدار الكتب المصرية بالقاهرة وتمثل زليخا وصديقاتها^(٦).

وما يلاحظ فى التصويرة أيضاً التنوع فى أغطية الرؤوس، فيظهر الأمير وعلى رأسه عمامة تخرج منها ريشة، ويلبس آخرون عمامة مرتفعة مدببة يلتف حولها شال، كما يلبس البعض غطاء رأس على

(٥) لوحة (٥٩).

(٦) د. محمد مصطفى، صور من مدرسة بهزاد فى المجموعات الفنية بالقاهرة، لوحة ١١.

شكل قبعة، وقد ظهرت هذه الأقماع من أغطية الرعوس وبنفس هذا التنوع فى تصويره من منظومة سلسلة الذهب من مخطوط العروش السبعة للشاعر جامى^(٧) (١٥٥٦ - ١٥٦٥م) محفوظ فى الفرير جلارى فى واشنطن من عمل ميرزا على وتمثل «مشاهد فى ايوان وحديقة قصر»^(٨). وظهر غطاء الرأس على شكل قبعة أيضاً فى تصويره فردية محفوظة فى متحف ليزج من عمل عبدالله مذهب (منتصف القرن ١٦م) وتمثل «شبابا يعزف الطنبور»^(٩). كما ظهرت العمامات المرتفعة التى يلتف حولها شال فى تصويره من خمسة نظامى (منتصف القرن ١٦م) محفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل «خسرو يلعب البولو مع شيرين»^(١٠). ويلاحظ أيضاً أن هناك اتفاق تام فى شكل الإطار المحيط بالعقد النصف دائرى وذلك الإطار فى تصويره من مخطوط يوسف وزليخا (بداية القرن ١٦م) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ٤٦ - م أدب فارسى) وتمثل «زواج يوسف من زليخا»^(١١).

مما سبق يمكن ارجاع هذه التصويرة إلى القرن ١٦م.
رقم اللوحة : (٤٤).

موضوع التصويرة : زواج يوسف من زليخا.

(٧) العروش السبعة هى سبع منظومات للشاعر جامى وتشمل : (سلسلة الذهب، يوسف وزليخا - سبعة الأبرار - سلامان وأبسال - ليلى والمجنون - خيراد نامه (الاسكندرنامه) - تحفة الأبرار).

(٨) لوحة (٤٣).

(9) Kuhnelt, (E.), Miniatur Malerei, Abb. 70. a.

(10) Gray, (B.), Persian Miniatures. pl. 28.

(١١) لوحة (٤٤) لم يسبق نشرها.

المخطوط : يوسف وزليخا (١٢) .

التاريخ : القرن ١٠هـ / ١٦م .

مكان الحفظ : دار الكتب المصرية — القاهرة .

رقم الحفظ : ٤٦ — م أدب فارسي .

رقم الورقة : ١٥٣ — وجه .

المقاس : ٢١,٥ × ١٥,٣ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة منظراً داخلياً حيث يظهر داخل قاعة مرتفعة معقودة بعقد نصف دائري ومغطاة في وسطها بقبة ذات ستة أوجه قطاعها مدبب، يوسف وزليخا سوياً على سرير مرتفع لخدمة وقد أصاب وجهيهما بعض التشويه ولم تظهر إلا الهالة التي تخرج من الرأس، وقد جلست إلى جانب السرير سيدة تمسك بمنديل وتضع خماراً على رأسها وإلى جانبها صينية بها شمعدان مذهب وضعت فيه شمعة كبيرة، ووجود مثل هذه السيدة إلى جانب السرير والتي تقوم على خدمة العروسين من العادات المتبعة في بلاد خراسان وما وراء النهر ويطلق على هذه السيدة اسم «ينكة» وهي كلمة جغتائية (١٣) . وقد شاركت في احياء هذه المناسبة مجموعة من السيدات اللائي جلسن في شرفة في الطابق الثاني وهن يستمعن إلى ضاربة الدف ويشاهدن

(١٢) نظمت هذه المنظومة سنة ٨٨٨هـ / ١٤٨٣م للسلطان حسين ميرزا بايقرا، ويضم المخطوط ١٧٣ ورقة، الأولى ظهر والثانية وجه محلاة بالذهب والألوان، وبقية الأوراق محلاة ومجدولة بالذهب والألوان والعناوين مكتوبة بالأبيض، عدد مسطراتها ١٢ سطراً، مقاس ٢٨,٥ × ١٨ سم كما تضم أربع تصاوير ملونة .

أنظر: نصر الله مبشر الطرازي : الفهرس الوصفى ، ص ٤٣) .

(١٣) نصر الله مبشر الطرازي ، المرجع نفسه ، ٤٥ .

الراقصة ، وتبدو بعضهن وكأنهن يقمن بالغناء ، وقد جلس على الباب الحارس ممسكاً بعصا طويلة ، وقد جاءت بعض السيدات يحملن صواني الطعام كما أتت سيدة تلبس برقعاً طويلاً للتهنئة والمشاركة في الحفل ، كما ظهرت أعلى السطح خمس سيدات .

وتعتبر هذه التصويرة معبرة عن أشكال القصور في تلك الفترة والتي غلب عليها الشكل السداسي ، يؤدي إليها مدخل ، وتشغل الطابق الثاني منها شرفة يظهر جانبان منها ، وهذه الشرفة التي تظهر في هذه التصويرة تتفق من حيث تكوينها وطريقة تغطيتها والدعامات المائلة التي تستند إليها مع شكل الشرفة في تصويرة من مخطوط خمسة نظامي (١٥٣٩ — ١٥٤٣ م) محفوظة في المتحف البريطاني من عمل ميرزا علي وتمثل «برباد يعزف لخسرو»^(١٤) ، ويعتبر هذا الشكل للشرفات من الأشكال المميزة لطراز تبريز في التصوير في النصف الأول من القرن ١٦ م .

ونلاحظ أن تمثيل مثل هذا الحدث قد صور في العديد من المدارس التصويرية ولكنه اتخذ طابعاً مميزاً في كل مدرسة فبينما نلاحظ هنا وجود سيدة تجلس إلى جانب السرير وقد وضعت إلى جانبها شمعداناً فأنا نلاحظ أن مدرسة بخارى والتي كانت متأثرة لحد كبير بأسلوب بهزاد كان يكتفى بوضع دورق أو إبريق الشراب إلى جانب السرير ، كما كانت فرقة العزف تجلس خارج المنزل ، ويمكن أن نلاحظ ذلك في تصويرة من مخطوط خمسة نظامي (٩٢٨ هـ / ١٥٢٢ م) محفوظة في الفرير جلاري في واشنطن وتمثل زواج مهر والأميرة نواهيد^(١٥) ، والتي يتضح فيها أنها أكثر اتقاناً من تصويرة دار الكتب المصرية .

(١٤) لوحة (٤٥) .

(١٥) لوحة (٤٦) .

ومن التضاوير التى تمثل حفلات الزواج أيضاً تصويرة من ديوان حافظ (أواخر القرن ١٩هـ / ١٥م) محفوظ فى دار الكتب المصرية القاهرة (٢- أدب فارسى خليل أغا) ورقة ٢٠ ظهر (١٦)، حيث تم الحفل فى فناء المنزل المحاط بسور منخفض مثنى الشكل وقد ظهرت منه رعوس الأشخاص الجلوس، وقد اتخذت فرقة العزف مكانها كما شاركت مطربة فى ذلك الحفل وجلس العروسان فى صدر هذا الفناء الذى يتوسطه شمعدان كبير، كما وضعت أباريق الشراب وأوانى الفاكهة، وكتبت على باب المنزل مبارك باد. (وتعنى مبروك).

رقم اللوحة : (٤٨).

الموضوع : بهرام جور مع إحدى زوجاته فى الجوسق الأزرق (١٧).

المخطوط : تصويرة منزوعة من خمسة نظامى.

التاريخ : النصف الثانى من القرن ١٦م.

مكان الحفظ : متحف كلية الآثار - جامعة القاهرة.

رقم الحفظ : ١٩٥٦.

المقاس الكلى : ٢٦,٧ × ١٧,٨ سم.

الجزء المصور : ١٥ × ١٤,٦ سم.

المراجع : لم يسبق نشرها.

الوصف : تمثل التصويرة مجلس طرب فى قاعة من قاعات القصر،

حيث جلس بهرام جور يداعب زوجته على مقعد مذهب مرتفع سداسى

(١٦) لوحة ٤٧: لم يسبق نشرها.

(١٧) منظومة هفت بيكر أى الصور السبع من خمسة نظامى تتعلق بالملكا الساسانى بهرام جور وزوجاته السبع، حيث أقامت كل واحدة فى قصر يرتبط بيوم من أيام الأسبوع، وكوكب من الكواكب السبعة السيارة، ولون من الألوان السبعة.

(د. سعاد ماهر محمد، كتاب الفنون الإسلامية، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٢٦٩).

الشكل تزخرفه زخارف نباتية مرسومة باللون الأسود ويرتدى بهرام جور قباء أحمر اللون مزخرفاً بزخارف دقيقة مذهبة ومربوطاً على الوسط بحزام أسود، ويضع على رأسه تاجاً مذهباً مزخرفاً بزخارف باللون الأسود، تخرج من منتصفه ريشة كبيرة تنتهى بانحناء وريشة أخرى سوداء، وتجلس قبالة زوجته ترتدى رداءً ذهبى اللون مفتوح على الصدر يعلوه رداء آخر قصير الأكمام، بنفسجي اللون مزخرف بزخارف مذهبة، وعلى رأسه غطاء رأس من طرحة الجزء الأمامى منها مذهب بخطوط، ونرى كل منها وقد أمسك بيد الآخر، بينما مد الأمير يده مشيراً إلى السيدة. ويتم هذا المشهد فى حنية معقود بعقد قوسى، وقد زخرفت الجزء الأسفل من الحائط بلاطات زرقاء سداسية الشكل محددة باللون الأبيض، أما النصف العلوى فن بلاطات بيضاء عليها زخارف نباتية من شجرة كبيرة وبعض النباتات المنفذة باللون الأزرق، وغطيت الأرضية بقوالب الآجر المستطيلة الوردية اللون. وتقوم جوقة فنية من عازفة على الصنج (الچنك) وضاربة على الدف ذات الجلاجل المذهبة بالعزف وخلفهما تجلس سيدة جاثية تقوم بالغناء، ويلاحظ فى السيدة المغنية أنها تمسك بقطعة مستطيلة وتضعها على خدها كما هو الأسلوب المتبع فى الغناء فى معظم التصاوير^(١٨)، وبينما يقوم هؤلاء بالعزف والغناء تقوم سيدة أخرى باداء حركة راقصة هادئة اقتصرت على مجرد رفع أحد الذراعين مع إمالة خفيفة بالرأس ويشارك فى إتمام مظاهر الاحتفال خادمتان جاءتا تحملان صوانى الطعام المذهبة فظهرت أحدهما فى اليمين بينما تقف الأخرى بالباب، وفى الجزء الأيسر السفلى جلست سيدتان أحدهما تمسك بشمعة طويلة، بينما جلست

(١٨) أنظر:

(18) Robinson, (B.W.), Persian Miniature. pl. 27.

الأخرى مولية ظهرها، وبدت ذات بشرة مختلفة عن الباقيين إذ أن لون بشرتها وردى قائم تكاد تتقارب مع لون بشرة عازقة الجنك، كما أن غطاء رأسها مختلف أيضاً من طرحة (خمار) يغطي الرأس وينساب على الظهر^(١٩).

وقد تمت هذه الأحداث في قاعة القصر المرتفعة والمعقودة بعقد مدبب طليت كوشته باللون الذهبي وعليها زخارف نباتية مرسومة بالأسود، ويحيط بالعقد إطار مستطيل بنى اللون يضم زخارف من خطوط متقاطعة تكون أشكال معينات بداخلها نقط ذهبية اللون، أما الأرضية فأكثر ميلاً للجانب الزخرفي عماهى عليه في الحينة، فقد غطيت ببلاطات زرقاء رسمت عليها أشكال نجمية مثمثة كما غطى الجزء الأسفل من جدار القاعة بالبلاطات الخضراء والتي تشتمل على زخارف نباتية منفذة باللون الأزرق الفاتح، أما الجزء العلوى فيشبه في زخارفه الجزء العلوى من جدار الحنية إذ يتكون من أرضية بيضاء عليها زخارف نباتية وحيوانية منفذة باللون الأزرق، وهى تشبه بذلك خرف البورسيلين الصينى والذي قلد في إيران خلال العصر الصفوى. وعلى الجانب الأيمن تظهر بقية أجزاء البناء والتي تتكون من طابقين حيث ظهرت في شرفة الطابق الثانى سيدة وقفت تتابع هذا المجلس، وقد بدت عليها الدهشة وعبر المصور عن ذلك بتصويرها وقد وضعت أصبعها فى فمها. وقد ظهرت فى أعلى التصويرة قبة قطاعها مدبب تتكون من

(١٩) ظهر الخمار وهو ما يغطي الرأس ويظهر منه جزء على الصدر والظهر فى تصاوير القرن ١١هـ / ١٧م، ويظهر فى خمار راقصة من تصويرة تمثل مجلس طرب من مخطوط جلستان سعدى (بدون تاريخ) محفوظة بدار الكتب المصرية بالقاهرة.
(أحمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية فى مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م ص ١٣٦، لوحة ٢٧.

سته أوجه ومحمولة على أعمدة رفبعة وقد مثل الجزء الأسفل منها باللون الذهبى كما مثلت قمتها المشكلة على هيئة ورقة ثلاثية مقلوبة وأخرى معدولة. وقد ظهرت السماء المثلثة باللون الذهبى كما هو المتبع فى تصاوير تلك الفترة من حيث تمثيل السماء باللون الذهبى والمياه باللون الفضى، وقد تخللت السماء شجرة ملتفة مورقة ومثمرة وقد حطت عليها بعض الطيور، ويلاحظ تجاوز رسم الشجرة هنا لإطار التصوير وكذلك القبة، وهذا الأسلوب فى تجاوز التصوير للإطار ظهر فى مخطوط «الترىاق» لجالينوس ٥٩٥هـ (١١٩٩م)، محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (٢٠). وقد ظهرت هذه الظاهرة فى بعض تصاوير كلية ودمنة فى مرقعة جمعت للشاه طهماسب فى مكتبة جامعة اسطنبول، وفى صورة من الشاهنامه (شيراز ٧٧٢هـ (١٣٧١ - ١٣٧٢م) فى مكتبة طوبقا بوسراى فى اسطنبول تمثل «رستم يقتل ابنه سهراب» (٢١) وظهرت على بعض تصاوير العصرين التيمورى والصفوى.

وتبرز التصوير إمكانية الفنان فى التوزيع المتزن المتماثل والذى اتضح فى رسم عدد قليل من الأشخاص موزعين على جانبي القاعة، وقد نفى عن التصوير طابع الجمود وأضفى عليها حركة والتي تمثلت فى رسم بهرام جور ممسكا بيد زوجته، وفى حركات العازفين والمغنية التى تمايلت رءوسهم طرباً بما يقدمون من عزف وفى حركة الراقصة كما عبر عن الانفعال فى السيدة التى تضع أصبعها فى فمها كما هو المتبع فى التعبير عن الدهشة فى تصاوير ذلك العصر كرسم خسرو وقد

(٢٠) د. حسن الباشا، التصوير الإسلامى، ص ١٤٦.

(٢١) د. حسن الباشا، المرجع نفسه، ص ٢٦٥.

بدت عليه الدهشة لرؤية شيرين وغيرها من الموضوعات. وقد نجح المصور في رسم العمائر نجاحاً باهراً وظهرت الدقة والعناية بزخرفتها، كما أضفى على التصوير طابع الثراء وظهر ذلك في المقعد المذهب وتاج وغطاء رأس الأميرة، وفي الشماعد الذهبية وصواني الطعام، كما ظهر التذهيب في رسم قوائم النافذة التي تتصدر القاعة وفي رسوم كوشات العقود ورسم السماء.

وكما هي العادة في مدارس التصوير الإيرانية فإن التصوير تبدو مضيئة وكأنها قد تمت في ضوء الشمس على الرغم مما عبر عنه المصور من أن التصوير تمت في الليل ولا يدل على ذلك إلا الشماعد التي تحمل الشموع المضيئة.

ولعل من الملامح الغريبة في التصوير الإيراني والإسلامي بصفة عامة تصوير الأشخاص مولين ظهورهم ويبدو في هذه التصويرة إحدى السيدات تجلس مولية ظهرها وقد التفتت إلى الخلف. وهذه الظاهرة ظهرت في نماذج قليلة من التضاوير الإيرانية ومنها تصويرة من الشاهنامه (١٥٧٦-١٥٧٧م) محفوظة في مجموعة الأمير صدر الدين أغا خان في جنيف، من عمل المصور «صديقي». وتمثل «أفراسياب يتحدث مع باشنج» (٢٢)، وقد ظهر ذلك من قبل في بعض تضاوير العصر التيموري مثال ذلك تصويرة من مخطوط خمسة نظامي ٨٤٦هـ (١٤٤٢م) والتصويرة ترجع إلى ١٤٩٠م ومحفوظة في المتحف البريطاني في لندن وتمثل «أمير وزوجته على العرش» (٢٣)

(22) Welch, (A.), Artists for the Shah. London, 1976. pl. 4.

(23) Robinson, (B.W.), Persian Miniature Painting. p. 48. pl. 15.

فظهرت فى الجزء الأسفل من التصويرة سيدتان توليان ظهورهما ، وفى تصويرة من مخطوط ديوان أشعار عمل لأبى الفتح سلطان خليل بهادرخان ابن أوزون حسن (١٤٨٧م) ، محفوظ فى مكتبة شيسترىتى ، وتمثل (السلطان خليل فى كرامة) (٢٤)

وبالإضافة إلى ماتظهره هذه التصويرة من خصائص تصويرية متماشية ومعبرة عن الطراز التصويرى فى مدرسة التصوير الصفوية الثانية ، فأنها تعكس أيضاً جانباً اجتماعياً حرص عليه المصورون والتزموا به فى معظم التصاوير وهو اقتصار الحضور فى مجالس السلاطين والامراء مع زوجاتهم على النساء فقط سواء كان ذلك فى المدعوات إلى الحفل أو الخادومات أو الموسيقيات ، ويبدو ذلك فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى ٨٤٦هـ (١٤٤٢م) محفوظ فى المتحف البريطانى وتمثل «أميراً وزوجته على العرش» (٢٥) (ترجع إلى حوالى ١٤٩٠م) ونرى جميع الحضور من النساء فيما عدا الحاجب الذى يقف ممسكاً بعصا طويلة على يسار الأمير وزوجته ، كما يظهر ذلك أيضاً فى تصويرة تمثل نفس موضوع التصويرة التى بين أيدينا وتمثل بهرام جور وأميرة خوارزم فى الجوسق الازرق ضمن مخطوط الكواكب السبعة السيارة لمير على شيرنوائى (٩٦٠هـ / ١٥٥٣م) محفوظ فى المكتبة البودلية فى اكسفورد (٢٦) .

ومما تجدر ملاحظته أيضاً فى تلك التصويرة وجود جزء من المتن داخل اطار التصويرة بحيث يبدو كأن المتن قد حجب جزءاً من

(24) Robinson, (B.W.),. Ibid. pl. 41.

(25) Robinson, (B.W.),. Ibid. p. 48. pl. 15.

(26) Robinson, (B.W.),. A Descriptive Catalogue. p. 130. pl. XXIX.

التصويرة فقد استكمل المصور الشكل المعماري فوق النص حيث رسم القبة المدببة القطاع، كذلك فقد أدى حرص المصور على عدم تغطية المتن إلى الخروج برسم الشجرة من أحد جوانب التصوير، وقد ظهرت هذه الظاهرة من قبل في العصر التيموري، وتعد تصوير «البطتان تحملان السلحفاة» من مخطوط كلية ودمنة ٨٣٤هـ (١٤٣٠م) في مكتبة طوبقا بوسراى فى استانبول مثالا واضحا لذلك (٢٧).

ويعتبر تمثيل بهرام جور مع زوجاته فى مجالس الطرب أحد الموضوعات التى أقبل عليها المصورون فى العصرين التيمورى والصفوى والتى أخذت طابعا مختلفا فى كل فترة وفى كل مدرسة من مدارس التصوير سواء كان من حيث التكوين المعماري أو توزيع الأشخاص أو آلات الطرب، وكان الاتفاق بينها واضحا فى الاختصار الحضور على النساء فقط إلا الخادم أو الحاجب فكان من الرجال، وتحتفظ دار الكتب المصرية بنسخة من مخطوط خمسة نظامى ٩٨٣ — ٩٨٧هـ (١٥٧٥ — ١٥٧٩م) رقم ١٤٢ — م أدب فارسى) ويضم سبع تصاوير تمثل بهرام جور مع زوجاته فى مجالس طرب ومن أمثلتها ورقة ١٥٨ ظهر (لوحة ٤٩)، ورقة ١٦٦ ظهر لوحة (٥٠) ورقة ١٧٣ وجه (لوحة ٥١)، ورقة ١٧٨ وجه (لوحة ٥٢) ورقة ١٨٢ وجه (لوحة ٥٣) ويضم مخطوط خمسة نظامى (النصف الثانى من القرن ١٦) تصويرا تمثل بهرام جور مع أزده فى مجلس طرب (ورقة ٢٠٧ وجه) لوحة (٥٤). كما يضم مخطوط خمسة خسرو دهلوى (١٠٠٢هـ / ١٥٩٣م) المحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (١٤٥ — م أدب فارسى) سبع تصاوير تمثل بهرام جور مع زوجاته فى الجنات الثانى فى مجالس طرب، ومن أمثلتها ورقة ٢٠٦ ظهر (لوحة ٥٥) ورقة ٢١٥ وجه (لوحة ٥٦).

(٢٧) د. حسن الباشا، السابق. ص ٢٦٥.

رقم اللوحة : ٥٧ .

موضوع التصويرة : بهرام جور مع الأميرة التتية فى القصر الأخضر .
المخطوط : تصويرة فردية .

التاريخ : النصف الثانى ق ١٦ م .

مكان الحفظ : متحف أو نتاريو الملكى — كندا .

رقم الحفظ : ٥ — ٢٩ — ٩٣٨ .

المقاس : ٣٥,٦ × ٢٣,٢ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة موضوعا شغف المصورون الفرس بتصويرة وشغل حيزاً كبيراً فى مخطوطات العصر الصفوى بصفة خاصة ويظهر فى الجزء الأوسط من التصويرة بهرام جور والأميرة التتية يجلسان على سجادة مزخرفة بزخارف دقيقة وقد ارتديا الملابس المزركشة بثناء حيث أخذت الأميرة التتية تصب الشراب من دورق مذهب ، وقد أحاطت بهما — كما هى العادة — مجموعة كبيرة من السيدات بعضهن واقفات وبعضهن جالسات ، أما فى الجزء الأمامى من التصويرة فظهرت فى اليمين جوقة العزف والتى تتكون من عازفة على القانون وعازفة الرباب ، وتجلس مقابلة لهما ضاربة الدف ، ويقابلهن على الجانب الآخر ثلاث سيدات جالسات جاثيات ، وبين المجموعتين من السيدات راقصة تؤدي حركة هادئة برفع إحدى ذراعيها ، وقد جلست قبالتها سيدة أخرى مولية ظهرها بينما تلتفت إلى الخلف وهى شبيهة فى ذلك بتصويرة كلية الآثار جامعة القاهرة والتى تمثل نفس الموضوع (لوحة ٤٨) .

وقد تم هذا اللقاء بين بهرام جور والأميرة التتية فى قاعة قصر مرتفعة بارتفاع الطابقين مسدسة الشكل ومغطاة بقبة بصلية مقامة على رقة مرتفعة ومزخرفة بزخارف دقيقة وملبسة بتليسة معدنية مذهب فى

قتها، وقد فتحت فى صدر القاعة فتحتى باب، كما ظهرت على الجانب الأيمن وفى شرفة فى الطابق الثانى مجموعة من السيدات يراقبن هذا المجلس، كما ظهرت أعلى السطح مجموعة أخرى من السيدات، وعلى الباب المؤدى للقاعة ظهر الحاجب الذى جلس ممسكاً بالعصا المعتادة.

وتعتبر التصويرة مثلاً رائعاً لذلك النوع من التصاوير والتى اهتم فيها الفنان اهتماماً بالغاً بإظهار الثراء والدقة المتناهية فى إعداد الزخارف الدقيقة المتقنة، والتى ظهرت واضحة هنا فى زخارف الارضية والجدران وزخارف ملابس بعض السيدات، كما تظهر التصويرة الحرص على التماثل والتوازن فى توزيع الاشخاص فى التصويرة متخذاً من مجلس بهرام جور والأميرة وكذلك الراقصة مركزاً توزعت حوله بقية العناصر، وتظهر التصويرة جانباً فنياً هاماً تمثل فى استخدام آلة القانون التى تعتبر من الآلات القليلة الظهور فى التصوير الإيراني، وإظهار حركة الرقص والتى اتسمت دائماً بالهدوء والحركة الخفيفة، كما تظهر جانباً اجتماعياً التزم به المصورون فى معظم التصاوير وهو اقتصار الحضور فى مجالس الأمراء مع زوجاتهم على النساء فيما عدا الحاجب الذى يجلس بالباب.

ويتفق الجزء الأيمن من البناء مع شكل البناء فى تصويرة محفوظة فى مكتبة المكتب الهندى فى لندن وتمثل بهرام جورفى مجلس طرب مع شكل ملك الهند (١٥٦٠) (٢٨)، كما يتفق شكل التغطية بالقباب البصلية المقامة على رتبة مرتفعة مع معظم تصاوير تلك الفترة وخاصة تلك التى تمثل بهرام جور مع زوجته (٢٩).

(28) Robinson, (5B.W.); Persian Miniature. pl. 49.

(٢٩) انظر لوحات (من ٤٩ - ٥٦).

رقم اللوحة : (٥٨) .

موضوع التصويرة : خسرو وشيرين فى مجلس طرب .

المخطوط : خمسة نظامى .

التاريخ : النصف الثانى من القرن ١٦ م .

مكان الحفظ : متحف أونتاريو الملكى — كندا .

رقم الحفظ : ٤ — ٢٦٨ — ٩٧٠ .

رقم الورقة : ٦٦ — وجه .

المقاس : ١٦,٩ × ١١ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة خسرو وشيرين فى مجلس طرب حيث جلسا سوياً على مقعد مرتفع وراح خسرو يداعب شيرين التى بدا عليها الخجل فأمالت رأسها إلى الأمام، وبينما هما على تلك الحال فقد أخذت فرقة العزف التى تشغل الجزء الأيمن فى أسفل التصويرة، وتتكون من عازقة الربابة وضاربة الدف تتقدمها عازقة القانون، وقد وقفت خلفها سيدة أخرى ربما كانت تغنى ويقابلهن على الجانب الأيسر ثلاث سيدات أيضاً اثنتان منهن جلوس بينما تقف الثالثة وقد بدأ عليها التعجب فوضعت أصبعها فى فمها، كما هو المعتاد لدى المصورين الفرس فى التعبير عن التعجب والدهشة، ويشغل الجزء الأوسط راقصتان تؤديان حركة هادئة خفيفة .

وتعتبر التصويرة مثلاً رائعاً لهذا النوع من التصاوير التى تمثل خسرو وشيرين فى مجلس طرب، والتى يهتم فيها الفنان بالتعبير عن الثراء والدقة المتناهية فى إعداد الزخارف الدقيقة المتقنة والتى ظهرت هنا فى زخارف الأرضية والجدران والمقعد وفى زخارف ملابس خسرو وشيرين .

وتتفق هذه التصويرة مع التصويرة السابقة فى الكثير من العناصر والأسلوب التصويرى، ومن ذلك التوزيع المتماثل المتوازن للأشخاص على الجانبين وفى ملابس السيدات وأغطية رءوسهن، وفى حركة الراقصات، وفى الآلات الموسيقية المستخدمة وهى الرباب والقانون والدف، وفى توزيع العازقات من عازقين تتقدمهما عازفة، وفى اقتصار الحضور على النساء.

ومن هذا الاتفاق فى التوزيع وفى العناصر فأنى أرجح أن تكون التصويرتان لمصور واحد أو مدرسة تصويرية واحدة وهى مدرسة شيراز فى النصف الثانى من القرن ١٦ م.

رقم التصويرة : (٥٩).

موضوع التصويرة : لهراسب فى مجلس طرب (٣٠).

المخطوط : تصويرة منزوعة من الشاهنامه (٣١).

التاريخ : أواخر القرن ١٠هـ / ١٦ م.

مكان الحفظ : متحف كلية الآثار—جامعة القاهرة.

رقم الحفظ : ١٦٤٨.

المقاس : الجزء المصور ٢٨,٤ × ١٨,٣ سم.

المراجع : لم يسبق نشرها.

(٣٠) تسم لهراسب سرير الملك فى يوم المهرجان، وتزوج بنت كيكافوس وأنجب منها كشتاسب وزيره، وقد بنى فى بلخ شهرستانا ومتعبدات وبيوت نار، وهو أول من وضع ديوان الجند، وأول من اتخذ السراقات، كما بنى مدينة الانبار ليحبس بها الأسرى الذين أتى بهم بختنصر من بيت المقدس (أبو القاسم الفردوسى، الشاهنامه، ج١، ص ٣٠٨ — ٣٠٩).

(٣١) فى ظهر التصويرة كتابة بخط النستعليق فى أربع مناطق رأسية تفصل بينها خطوط وسطها تذهيب، وتضم كل منطقة ثلاثة سطور مائلة تمثل عتاب وشكوى وغزل، كما تشتمل على كتابة أن هذه هى الورقة الأخيرة من «كيخسرونامه» والتى تمثل بالطبع جزءاً من الشاهنامه.

الوصف : تمثل التصويرة مجلس الشاه «لهراسب» فى ايوان قصره حيث يجلس على مقعد سداسى التكوين مرتفع الأرجل والظهر، وقد زخرفت الحشوات الجانبية المرتفعة بالزخارف الهندسية التى تكون أشكال سدسات متتالية، ويرتدى لهراسب قباءاً برتقالى اللون تزخره زخارف نباتية مذهبة دقيقة، ومضموماً على الوسط بحزام أسود مربوط برباط معدنى مذهب مفصص الشكل، ويعلو القباء عباءة مذهبة مزخرفة بزخارف نباتية زرقاء اللون، وعلى الرأس تاج يتكون من جزئين السفلى مذهب والعلوى من لون أحمر قاتم ويخرج منه من المنتصف بروز مذهب، بينما تخرج من مقدمة التاج ريشتان احدهما بيضاء والأخرى سوداء، وفى اليمين يقف أحد الاتباع يبدو أنه هو الآخر من طبقة الملوك أو أحد أبناء لهراسب إذ يعلو رأسه تاج مذهب مرتفع تخرج منه ريشة سوداء طويلة وقد أمسك بيده عصا، ربما كانت عصا الصولجان، بينما فى اليسار اثنان من الخدم احدهما يجلس جاثياً ممسكاً بدورق الشراب بإحدى يديه بينما مد بالأخرى كأس الشراب للهراسب وإلى جواره يقف الآخر ممسكاً بصينية الطعام. وقد حشد المصور على الجانبين عدداً كبيراً من الأشخاص الذين راخوا يتجاذبون أطراف الحديث أو يظهرون بعض مظاهر السرور والغبطة، بينما يمر عليهم السقاة يقدمون إليهم أقداح الشراب فى احترام شديد حيث يجلس السقاة جاثيين خافضى الرأس، ويلى السقاة أحد الخدم يحمل صينية بها بعض الفواكه حيث جلس يقدمها للأضياف وقد صور الأضياف ذوى الحى وشوارب، ويرتدون الملابس المكونة من القباء والخفتان وعمامات كبيرة مرتفعة يحيط بها رباط ذهبى الشكل، وقد وقف عند نهاية كل مجموعة اثنان من الحجاب اتسموا بالبدانة وقد أمسك كل منها بعصا طويلة وتمنطق بسيف ووقف يتابع ما يحدث فى تيقظ وتأهب.

وتشارك فى اشاعة البهجة والسرور جوقة موسيقية (٣٢)، تتكون من اثنين من ضاربى الدفوف وعازف على الرباب وعازف الناي، يجلسون جميعاً فى الجانب الأيمن من أسفل، ويبدو هنا الاختلاف بين شكل أغطية رعوس هؤلاء العازفين وبقية الأشخاص فى التصويرة إذ أنها عبارة عن عمامة كبيرة بيضاء تشبه أشكال العمامات فى تصاوير العصر التيمورى. وقد أخلى المصور الجزء الأوسط من التصويرة لتمثيل الراقصتين اللتين راحتا تؤديان رقصة هادئة على أنغام الموسيقى فرفعت احدهما (اليمنى) كلتا يديها حيث أمسكت بزوج من الصنوج (الطقاطيق) فى كل يد، بينما نرى الأخرى وقد رفعت إحدى يديها ووقعت يدها الأخرى فى وسطها، ويلاحظ أنها قد وضعت سيفاً فى حزامها الذهبى اللون (٣٣)، وقد أرتدت كل منها رداءً طويلاً ممسوكاً على الوسط بحزام مذهب، وعلى رأسها غطاء رأسى عبارة عن قلنسوة مرتفعة يخرج من وسطها بروز مذهب، وقد تدلى منها خلف الرقبة جزء منتفخ.

وقد تمت التصويرة فى ايون معقود تغطى جدرانها البلاطات الخزفية المزخرفة بزخارف نباتية ويرتفع الايوان بارتفاع الطابقين المحيطين به، والذي يبدو أن الطابق الثانى منها مخصص للحريم فقد ظهرت فى الشرفة المعقودة فى كل جانب سيدة تضع طرحة على رأسها وتقف

(٣٢) جوقة تعنى جماعة الناس او فرقة موسيقية أو التخت الذى يتكون من مجموعة صغيرة من الموسيقيين.

(حسين على محفوظ، معجم الموسيقى العربية، بغداد، ١٩٦٤م، ص ١٧).

(٣٣) الرقص بالسيف والخنجر يرجع إلى أزمنة قديمة حيث كان الراقصون والراقصات فى الطقوس الدينية يقومون بجرح مواضع من أجسامهم أو تشريط وجوههم، كما ارتبط بالزار والكودية التى تشهر السكين توطئة لنحر الذبائح.

(سعد الحادم، الرقص الشعبى فى مصر، المكتبة الثقافية، العدد ٢٨٦، القاهرة، ١٩٧٢، ص ٩٩).

تراقب ما يحدث. وكما اهتم المصور بتزيين الحفنة المعمارية بالبلاطات المزخرفة بالزخارف النباتية الدقيقة فقد اهتم أيضاً بتكسية الأرضية بالبلاطات المزخرفة بزخارف نباتية دقيقة.

والتصويرة مثال جيد لتصاوير الطرب فى أواخر القرن ١٦ م حيث اجتمعت فيها مجموعة من المهارات الفنية التى توفرت لمصورى تلك الفترة، وقد تمثلت هذه المهارات فى مقدرة المصور على حشد عدد كبير من الأشخاص على جانبى التصوير، وفى إضفاء حركة على التصوير وذلك بالتنوع فى هيئات الأشخاص وفى الالتفاتات من بعضهم، وفى وضع بعضهم يده على كتف من يجلس بجواره. ويبدو التوازن والتماثل ظاهراً فى التصوير، فالحشد على الجانبين يفصل بينهما كرسى العرش (التخت) يقابله الخوان الذى يشبه كرسى العرش فى شكله السداسى، وفى نفس الخط تظهر الراقصتان. ومن مظاهر التفوق الدقة فى الرسوم المعمارية التى ظهرت فى الخلفية معبرة عن شكل الايوانات المعاصرة والتى اتسمت بالارتفاع بارتفاع الطابقين المحيطين بها. وقد نجح المصور فى اتباع قواعد المنظور التى ظهرت واضحة فى رسم أرجل المقعد والخوان.

أما من حيث التأريخ فان التصوير تشتمل على كثير من خصائص التصوير فى مدرسة التصوير الصفوية الثانية ومن ذلك العمامات الكبيرة الحجم، وكذلك احلال الريشة المعقوفة والريشة الطويلة محل العصا التى كانت تخرج من العمامات، كما أن الرسم المعمارى هنا وجلسة لهراسب على مقعد أمام حينه تتصدر الأيوان مشابه تماماً للأسلوب المتبع فى تلك الفترة. وهذه العمامات الكبيرة المربوطة بشريط مذهب تعتبر من الخصائص التى تميزت بها رسوم العمام فى

تصاوير رضا عباسى، وقد ظهرت فى تصويرة محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٥٥) عليها توقيع رضا عباسى أعلى المدخل، وتمثل «خسرو أمام قصر شيرين» (٣٤)، وقد ظهرت عمامة الحاجب الذى يقف على الباب متطابقة مع شكلها فى هذه التصويرة وقد اتبع هذا الشكل فى رسوم العمامات على التحف التطبيقية، ويوجد فى متحف جايراندرسون بالقاهرة مجموعة من ظهور المرايا المدهونة والمرسومة باللاكية والتي يظهر على رءوس بعض الأشخاص عمامات من هذا النوع (٣٥). كما يوجد نفس الشكل للعمامات فى تصويرة من مخطوط خمسة نظامى، محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (١٠٢٩ فارس) وتمثل «خسرو برويز يستمع إلى برباد»، ويوجد فى الصفحة الأولى أن التصاوير عملت سنة ١٨٨٣ بواسطة أحمد شاملو تحت أمر الأمير محمود ميرزا قاجار ابن فتح على شاه» (٣٦). ولكنها منفذة بنفس الأسلوب التصويرى للمدرسة الصفوية الثانية، وفى تصويرة من مخطوط بستان سعدى (١٥٩٠ - ١٦٠٠ م) محفوظة فى مكتبة شيسترىتى فى دبلن وتمثل «جمع مرح داخل قاعة قصر» (٣٧). وبناء على ذلك فإن التصويرة ترجع إلى أواخر القرن ١٦ م.

رقم اللوحة : (٦٠).

موضوع التصويرة : مجلس طرب داخل قاعة.

المخطوط : مجهول العنوان (٣٨).

(٣٤) د. سعاد ماهر محمد، كتاب الفنون لوحة ١٥٤.

(٣٥) لوحات (٣٧، ٣٨) لم يسبق نشرها.

(36) Biochet, (E.), Peintures, pp. 22, 23, pl. 40.

(37) Robinson, (B.W.), Persian Miniature, pl. 27.

(٣٨) المخطوط مجلد بجلدة مزخرفة بزخارف نباتية منفذة بالضغط، ويضم المخطوط ١١٣ ورقة مسطراتها

١٦ سطراً. مقاس ٢٨×١٣ سم ويشتمل على تصوييرتين ملونتين الأولى (موضوع الحديث)،

سج . واسط شهر شعبان المعظم سنة ألف وعشرين وست
هجرية (١٦٥١م) .

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامى - القاهرة .

رقم الحفظ : ١٣٧٤٨ .

رقم الورقة : ١٣ ظهر .

المقاس : ٢٣ × ١٤ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة مجلس طرب داخل قاعة معقودة بعقد
ثلاثى الفصوص «مدائنى» زخرفت كوشته بزخارف مرسومة بالأسود
على أرضية مذهبة، ويعلو العقد جزء مستطيل محدد باللون الأحمر
ويشتمل على رسوم زهور دقيقة باللون الذهبى على أرضية زرقاء
داكنة، ويعلو ذلك قبة قطاعها مدبب، ويجلس الأمير على ما يشبه
سجادة ذات إطار ذهبى وأرضية زرقاء داكنة عليها زخارف من زهور
دقيقة باللون الذهبى، وقد ارتدى ملابس ذات ألوان صفراء وبنى
داكن وعمامة كبيرة من النوع المميز لتصاوير تلك الفترة ولكنه هنا بدلاً
من أن يستعمل شريطاً ذهبياً لربطها استعمل شريطاً مزخرفاً بأشكال
من المجوهرات والأحجار الكريمة، وقد جلس متربعاً مستنداً بإحدى يديه

والثانية (١٩ وجه) وتمثل اجتماع داخل قاعة معقودة فى قصر، وهما منفذتان بنفس الطريقة
ومتشابهتان لحذ كبير. وتشتمل الصفحتان الأولى والثانية على زخارف نباتية وهندسية دقيقة
منفذة بالألوان الأبيض والأزرق والأحمر والذهبى. وتضم الورقة الأخيرة كتابة نصها «فرغ من
تسوية هذا الكتاب بتوفيق الله العزيز الوهاب فى واسط شهر شعبان المعظم سنة ألف
وعشرين وست من الهجرة النبوية عليه أفضل الصلوات وأكمل التحية، كتبه الفقير الحقير
المذنب الراجى محمد بن ملا مير الحسينى الأسادى...»

وقد جاء موضوع التصويرة هنا متفقاً مع الكتابات الشعرية فى الركن الأيمن من التصويرة
وإلى الجزء الأسفل والتي تدعو إلى الطرب والشراب وأن الموم والأحزان لا يخففها إلا
الذهاب إلى مجالس الطرب والشراب.

إلى ساقه ، بينما رفع يده الأخرى مشيراً وكأنه يحدث الشخص الجالس إلى جواره . ويظهر إلى اليمين مجموعة من أربعة رجال يجلسون جاثين ، وقد أخذ ثلاثة منهم يتحدثون ، بينما نرى الرابع يمسك بكأس يقدمه للأمير ، ولا تختلف ملابس هؤلاء عن ملابس الأمير أو غطاء رأسه فهي هنا من عمامة كبيرة تزخرفها الجواهر والأحجار أيضاً ، وخلف هؤلاء تقف مجموعة أخرى من أربعة أشخاص يبدو أنهم الخدم حيث جاءوا يحملون أواني الشراب وصواني عليها الفاكهة . وعلى الجانب الأيسر وقف إلى يمين الأمير أحد الأتباع الذي يرتدى عباءة طويلة الأكمام تخفى اليد ومفتوحة من الأمام حيث ظهر تحتها قباء أخضر اللون وعمامة زرقاء اللون ، وهذه العباءة تدل على أن هذا الرجل من الصوفية حيث أن هذا النوع من الملابس ظهر في التصاوير التي تمثل الصوفية ورجال الدين ، وأمامه يجلس اثنان من العازفين يعزف أحدهما العود الكامل والذي يبدو صندوقه المصوت كبير الحجم ، وقد اهتم المصور بزخرفته واضفاء شكل جمالى عليه وإلى جواره يجلس شخص آخر يضرب الدف المستدير . وفي الخلفية تظهر السماء الممثلة باللون الذهبى كما هو المتبع فى معظم تصاوير تلك الفترة ، كما تمتد من أعلى السور شجرة ملتفة تتجاوز الإطار العلوى للتصوير ، وقد بدت مزهرة فى الجزء العلوى ، كما ظهرت فى الجانب الأيمن العلوى مساحة مستطيلة تضم كتابات ويحيط بالتصوير إطار من عدة خطوط أوسطها مذهب .

والتصوير تبدو مظلمة حيث استخدم المصور الألوان الداكنة فى رسوم الخلفية المعمارية وفى رسوم الأزياء والأرضية ، ولم يستثنى من ذلك الجدار الخلفى للقاعة ورداء ضارب الدف وجزء من الأرضية

الأمامية. وعلى الرغم مما فشل المصور فى تحقيقه من اختيار الألوان التى تضى على التصويرة تألقاً وجمالاً إلا أنه قد نجح فى حشد عدد كبير من الأشخاص فى مساحة ضيقة من التصويرة وقد ساعده على تحقيق ذلك رسمه لبعض الأشخاص جلوس وبعضهم وقوف وكذلك رسمه للأشخاص بمقياس صغير، وقد أبرز صغر حجم الأشخاص الشخص المسك بالعود والذى بدا كبيراً بالنسبة له. ونجح المصور فى التعبير عن الحركة والتى تمثلت فى يد الأمير الممتدة وكذلك حركة أيدى الأشخاص الجلوس إلى اليمين، وكذلك تحقيق التوازن والتماثل، وقد ظهر ذلك واضحاً فى رسم أعلى العقد على شكل مستطيل محاط بإطار يقابله مستطيل آخر فى الجزء الذى يجلس فيه الأمير والذى يتشابه معه فى اللون وفى الزخارف.

رقم اللوحة : (٦٢).

الموضوع : شاعر يقرأ قصيدة 'لأمير.

المخطوط : تصويرة منزوعة من ديوان «أنورى» (٣٩).

(٣٩) أنورى : هو أوحى الدين على ، ولد فى بدنة من أعمال خاوران، وقد قال أولى قصائده فى مدح السلطان السلجوقى سنجر، ولما وقع السلطان سنجر فى أسر الغز، ذهب أنورى مع رسل ترخان خاتون زوجة سنجر إلى أمير سمرقند لطلب موعته، وقد نظم وهو فى طريقه مرثيته المشهورة، وبعد وفاة سنجر عاش لدى أمراء «مرو» وكان يهوى التنجيم ولما لم تتحقق نبوة تنبأها سخر الناس منه فذهب إلى نيسابور ثم إلى بلخ. وقد جاء أنه سيد القصيدة الفارسية والتى بدأ نظمها منذ عام ٥٤٠هـ (١١٤٥م) وبعد موت سنجر توقف عن نظم المراثى والقزليات والتزم الهجاء.

(ليفى : ر.) أنورى (دائرة المعارف الإسلامية — م — ٥ — طبعة دار الشعب، بدون تاريخ، ص ١٣٣ — ١٣٥).

وكان أنورى يصحب السلطان سنجر فى غزواته فعندما خرج لفتح خوارزم فى جمادى الآخرة سنة ٥٤٧هـ وحاصر قصبه «هزارسف» لمدة شهرين، كتب له الشاعر أنورى رباعى (أربع شطرات) على شهنم وألقاه على «هزارسف» (تغنى مائة ألف جواد).
(رشيد الدين محمد العمري، الوطواط توفى ٥٧٣هـ) حداثق السحر فى دقائق الشعر، ترجمة :

التاريخ : النصف الثاني من القرن ١٦ م .
مكان الحفظ : متحف كلية الآثار جامعة القاهرة .

رقم الحفظ : ١٩٥٠ .

المقاس : المقاس الكلى ٢٤,٥ × ١٣,٧ سم .

مقاس التصوير ١٨,٢ × ٧,٥ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة مجلس أمير فى فناء قصر حيث يجلس على مقعد مستطيل مذهب مرتديا الملابس الفارسية من القباء والخفقتان القصير الأكمام والمززر على الصدر بقياطين مذهب، ويغلو رأسه عمامة مذهب تخرج منها عصا صغيرة حمراء، وتقف عن يمينه سيدة تحمل طاووساً على يدها اليسرى وقد ارتدت رداءً أزرق تزخره زخارف من رسوم حيوانية تمثل غزلان منفذة باللون الذهبى ويتقدم من خلفها من على الباب رجل يحمل قنينة الشراب ويرتدى الملابس المميزة لمدرسة التصوير الصفوية الأولى، وعن يساره تحملان أوانى الشراب، ويتقدم مقعد الأمير فى يسار التصويرة رجل ملتج على رأسه عمامة كبيرة والتي أصبحت من مميزات غطاء الرأس فى المدرسة الصفوية الثانية، ويبدو الرجل وقد أمسك بورقة بكلتا يديه وراح يقرأ منها، (ربما كانت القصيدة التى كتبها فى مدح وزير الوزراء التكين أو فى اخبار الوزير بقصة الحلم الذى حلمه هذا الشاعر، إذ يوجد أسفل التصويرة داخل جامة سداسية الشكل عنوان

د. إبراهيم أمين الشواربى، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٣٦٤ هـ - ١٩٤٥ م، ص ٨-٩ .
وقد توفى سنة ٥٨٧ هـ (رشيد الدين محمد العمرى، نفس المرجع، حاشية، ص ١٢٧) ويعتبر أنورى وخاقانى وظهير فاريابى ورشيد وطواط رواد القصائد الجميلة المطولة .
(د. إبراهيم أمين الشواربى، حافظ الشيرازى شاعر الغناء والقرن فى ايران، ص ١٦٧).

على أرضية من زخارف نباتية نصه «در رؤياى صادقة بر مدح صاحب قران» (٤٠)، (أى رؤيا صادقة فى مدح صاحب قران) وتحت بيت من الشعر ترجمته، لقد رأيت بالبارحة مناماً، فمن رأى خيراً فليجعله الله خيراً، ومنام بمثل ذلك جدير بمكانتك. وبينما راح هذا الشاعر يقرأ قصيدته أو يقص قصة الحلم راح البعض يستمع إليه وقد أبدى انفعاله وانسجامة لما يرويه، فنرى أحد الشخصين الجالسين على سجادة قبالة الشاعر وقد بسط أحد يديه مشيراً إليه، بينما يستند إليه الشخص الجالس إلى جواره، وكأن سحر الكلمات قد لعب بعقله وأخل بتوازنه، وبينما هؤلاء على تلك الحالة نجد المجموعة الأخرى وقد وجد كل منهم ما يشغله فهؤلاء الثلاثة الذين يجلسون على السجادة فى الجانب الأيسر من التصويرة يبدون وقد دار بينهم حديث، فراح أحدهم يتحدث بينما يستمع إليه الأخران، وقد أتى من خلفهم أحد الخدم يحمل صينية الطعام وأمام هؤلاء الثلاثة يجلس عازف العود وقد أمسك بعوده بإحدى يديه، بينما يمسك فى اليد الأخرى بكأس حيث يقوم الساقى الذى يقف قبالة بصب الشراب. وفى الركن الأيمن من

(٤٠) لقب صاحب استعمال كمنت خاص حين أطلق على الوزير اسماعيل ابن عباد وزير بنى بويه فى أصفهان، ثم صار لقباً لمن ولى الوزارة بعده، وصار لقباً للوزراء المدنيين فى العصرين الأيوبي والمملوكي، وكان يلقب به العلماء من قضاة القضاة وأشباههم فى الشام، وقد لحق به بعض الألفاظ مثل «صاحب الزمان، وصاحب العدل، وصاحب قران» وقد لقب بها جميعاً تيمور. (د. حسن الباشا، الألقاب، ص ٣٦٧، ٣٦٨).

وقد لقب تيمور نفسه «صاحب قران» أى ملك العالم، ولم يتقلب بلقب خان حتى لا يشير عليه أحقاد أنصار ذرية جنكيز خان، وقد ورث خلفائه هذا اللقب من بعده، وقد لقب تيمور بسلطان فى أواخر فترة حكمه.

— محمد فريد وجدى، دائرة معارف القرن العشرين، المجلد الثانى، الطبعة الثالث، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧١، ص ٧٢٩.

أسفل وقف اثنان يبدو أحدهما إلى اليسار أنه أحد الخدم كما يتضح من ملابسه التي يضمها على وسطه بشال تنساب منه منشفة طويلة شبيهة بتلك التي نراها تتدلى من حزام حامل الصينية (إلى جانب الشاعر) (٤١)، أما الآخر فيبدو أنه أحد الاتباع جاء في ملابسه الانيقة المذهبة من عباءة وغطاء رأس مذهب أيضاً ليشارك في هذا الحفل ابتهاجاً بالرؤيا السعيدة، وقد بدا عليها احتدام النقاش حيث رفع كل منها يده مشيراً إلى الآخر.

وقد أبدع المصور في توزيع الأشخاص في مقدمة التصويرة توزيعاً منسجماً متناغماً، كما نجح في التعبير عن الحركة والانفعال وذلك بالإيماءات الخفيفة بالرأس، وإشارات الأيدي الممتدة في حركات مختلفة، كما أن التنوع في رسم بعض الأشخاص وقوف، وبعضهم جلوس مما أضفى على التصويرة حركة وأبعدها عن الجمود كما استطاع المصور التعبير عن الاحترام والوقار الذي ينبغى أن يظهر به الشاعر في مثل هذا المجلس، فظهر يقرأ وقد أمال جسده في انحناءة خفيفة احتراماً للأمير الجالس على عرشه.

ومما يسترعى الانتباه الدقة الفائقة التي مثل بها المصور الزخارف الدقيقة المتأنقة في رسوم الملابس والاثاث والأواني، كما كان دقيقاً معبراً عن رسوم تلك المجالس فجعل إحدى السيدات تقف وقد وضعت على يسراها الطاووس الذي كان يتفاعل به ملوك الفرس (٤٢) مراعيّاً وضعه على اليد اليسرى كما كان التقليد في حمل الباز، إلا أن براعة المصور ومهارته أكثر ما تكون وضوحاً في رسم الخلفية والتي تمثل قصراً

(٤١) أنظر حاشية (١) ص ٣٠٠.

(٤٢) يعتبر الطاووس والتنين والديكة والنباتات المتسلقة من التعبيرات الفنية الهندية التي استحدثت في الفن الساساني.

جلس الأمير فى فناءه ويؤدى إلى القصر باب يقع داخل عقد على شكل حدوة الفرس يحيط به اطار مستطيل ذات زخارف نباتية دقيقة واطار آخر من زخارف كتابية دقيقة جداً مكتوبة بالأسود على أرضية مذهبة، ويلى هذا الباب دركاه مغطاة بقبة بصلية الشكل ذات زخارف دقيقة مذهبة ومقامة على رقبة مرتفعة من ثلاث حطات السفلى متسعة والعليا ضيقة حيث تتركز القبة، ومن جوانب هذه الدركاه أبواب تؤدى إلى بقية أجزاء القصر، فظهرت خلف مقعد الأمير قاعة مرتفعة بارتفاع طابقين مغطاة بقبة قطاعها مدبب.

ومن أهم الملامح المعمارية فى تلك التصويرة أيضاً الأبراج التى تعلو القصر فيظهر برج صغير مستطيل الشكل مفتوح من جميع جوانبه بعقود، وتغطيه قبة قطاعها مدبب، كما يظهر برج آخر مرتفع مقام على أعمدة ويغطى الجزء الأوسط منه قبة نصف دائرية تتركز على أعمدة ويستعمل برج للحمام، حيث حطت عليه وحامت حوله أعداد من الحمام، ومن المعروف أن أبراج الحمام كانت من الملامح المميزة لقصور الخدائق فى إيران، فقد ذكر «جان باتيست تافرينير» T. Tavernier الذى زار إيران عام ١٦٧٧م أنه لاحظ وجود ما يزيد على ثلاثة آلاف من أبراج الحمام حول أصفهان (٤٣).

والتصويرة تنم عن مقدرة فنية فائقة بدت فى كل عنصر من عناصر التصويرة ولكنها كانت أكثر وضوحاً فى الدقة المتناهية فى رسم

—جوتيز (هـ)، فارس والمهند بعد فتح محمود، (الفصل الرابع من كتاب تراث فارسى، ترجمة أحمد الساداتى، ص ١٢٨ — ١٢٩.

وقد استمرت هذه العناصر فى الفن الفارسى خلال العصور الإسلامية.

(٤٣) ف. ساكفيل وست، الخدائق الفارسية، (تراث فارس)، ص ٣٤٣.

العمائر، وفي التعبير عن قواعد المنظور والتعبير عن العمق برسم أكثر من جانب من جوانب البناء.

وقد أضفى المصور على التصوير طابع الثراء الشديد في الزخارف المذهبة في الملابس وفي الأثاث والعمائر وحتى في الأرضيات، كما أضفى عليها جواً من الهدوء والفرحة شاركت فيه تلك الطيور التي راحت ترفرف بأجنحتها مبتهجة مرحة ورسوم الأشجار المثمرة والخلفية. وتحيط بالتصوير اطار من زخارف نباتية غاية في الدقة منفذة بالألوان الأحمر والأصفر والأزرق بدرجاته المختلفة.

وتعتبر التصوير واحدة من أروع التصاوير التي انتجت في العصر الصفوي ليس لما فيها من ابداع فني وبراعة تصويرية فحسب، ولكن لأنها واحدة من تصاوير «ديوان أنورى» هذا الديوان الذي لم يقبل المصورون على تصويره اقبالهم على غيره من الكتب والدواوين مثل الشاهنامه وخمسة نظامى وخمسة الأمير خسرو دهلوى، وديوان حافظ وديوان مير على شيرينواى، وتعتبر نماذجه المصورة غاية في الندرة (٤٤).

أما من حيث الأسلوب التصويرى فقد جمعت بين خصائص المدرسة الصفوية الأولى وخاصة في رسم العصى التي تخرج من العمامات، وبين خصائص المدرسة الصفوية الثانية في رسوم عمامة الشاعر، وأحد الشخصين على السجادة اليمنى، وأحد الأشخاص الثلاثة في الجانب

(٤٤) تحتفظ دار الكتب المصرية بالقاهرة بخمسة مخطوطات تضم ديوان أنورى (أرقام ٤-أدب فارسى. ١٢٣-أدب فارسى ٩٣-م أدب فارسى ١٥٣-م أدب فارسى ١٠٣-أدب فارسى طلعت) مختلفة التواريخ ولكنها تخلو جميعاً من التصاوير. أنظر: (نصر الله مبشر الطرازى، فهرس المخطوطات الفارسية التي تفتنيها دار الكتب المصرية حتى عام ١٩٦٣ م. القسم الأول (أ-ش)، القاهرة، ١٩٦٦ م، ص ١٥٠-١٥١.

الأيسر من التصويرة، وفي غطاء رأس السيدة التي تقف حاملة الطاووس على يدها كما تعتبر الدقة في تنفيذ الزخارف وفي رسم العماثر أحد الخصائص التي تميزت بها تصاوير مدرسة بهزاد المدرسة الصفوية الأولى، كما أنه يمكن الاستفادة من بعض عناصر التصويرة مثل شكل المقعد المستطيل والعود الكامل في ارجاع التصويرة إلى النصف الثاني من القرن ١٦ م.

وتضم الورقة المقابلة للتصويرة كتابات فارسية في ستة عشر بيتاً من الشعر حيث يوجد بعد خمسة أبيات عنوان مكتوب باللون الذهبي على أرضية حمراء ونصه «درمدح وزير الوزراء ألتكين»^(٤٥)، وفي هذه الأبيات يدعو الشاعر الأمير إلى ترك العلم والاهتمام باللهو لأنه أجدر بتحقيق السعادة، ثم يمدح الوزير ألتكين وما يتمتع به من قوة فطائر العقاب الجارح يصبح دراجاً هادئاً في طاعته، والشيطان مكبل في دولته، وأنه جعل من البلاد جنة ومد فيها بساط الكرم وتخلصت من الفقر^(٤٦).

(٤٥) وزير الوزراء من ألقاب علي بن جعفر بن فلاح سنة ٤٠٧ هـ (د. حسين الباشا، الألقاب الإسلامية، ص ٥٤١)، وقد لقب كثير من وزراء السلاجقة بلقب وزير مثل نظام الملك وزير السلطان آلب أرسلان والسلطان ملكشاه.

(د. حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، ص ١٣٢٨)، والوزير كلمة فارسية واشتقاقها، من المصدر بمعنى البت في الأمر، وبذلك يرجح أن الوزارة منصب كان معلوماً عند الفرس قبل الإسلام وقبسه منهم خلفاء العباسيين وعرف عند العرب نقلاً عن الفرس قبل العباسيين فكان زياد يسمى وزير معاوية (د. حسين مجيب المصري، أثر الفارسي في حضارة الإسلام، ص ١٨٩).

أما عن اسم التكين فلم يرد ضمن أسماء الوزراء السلاجقة في فارس أو الشام، ولا في غير ذلك من المصور في إيران وورد فقط اسم «ايتكين السليماني» الذي كان صاحب شحنة في بغداد في عصر السلطان السلجوقي آلب أرسلان، والشحنة لقب فارسي كان يطلق على نائب السلاجقة العظام أو ممثلهم لدى الخليفة ثم أطلق على الحاكم أو الوالي.

انظر (زامباور: معجم الأنساب حاشية (ص ٣٣٧، ص ٣٣٨ - ٣٣٩).

(٤٦) لوحة (٦١).

رقم اللوحة : (٦٣).

الموضوع : مجلس طرب فى فناء قصر.

المخطوط : تصويرة فردية من ديوان أنورى .

التاريخ : النصف الثانى من القرن ١٦ م .

مكان الحفظ : القسم الإسلامى من متحف كلية الآثار جامعة

القاهرة .

رقم الحفظ : ١٩٤٩ .

المقاس الكلى : ٢٩,٨ × ١٨,٨ سم .

مقاس الجزء المصور : ١٦ × ١١,٧ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة مجلس أمير مع زوجته فى فناء قصر حيث يجلس الأمير متربعاً على سجادة ذات زخارف دقيقة مذهبة ويرتدى قباءً أحمرًا مزخرفاً بزخارف نباتية دقيقة مذهبة يعلوه خفتان ذهبى اللون مزخرف بزخارف نباتية دقيقة باللون الأزرق، وعلى رأسه عمامة كبيرة بيضاء تخرج منها من الأمام ريشة قصيرة، وتجلس قبالة سيدة ترتدى رداءً أحمرًا مزخرفاً بزخارف نباتية دقيقة مذهبة ومفتوح فتحة صغيرة من الصدر، وعلى رأسها غطاء رأس (طرحة) بيضاء مذهبة من الجزء الأمامى من الرأس وقد وضعت إلى جانبها رداءها الفوقى وأمسكت بإحدى يديها كأساً تقدمه إلى الأمير، بينما وضعت أمامها صينيتان مدهبتان أحدهما ملأى بالفاكهة، والأخرى بها قنيتان مدهبتان للشراب. ويقف إلى جانب السلطان اثنان من البازدارية يحمل كل منهما بازاً على يسراه كما هى العادة فى حمل الباز ويرفعه فوق رأس الملك علامة على السلطان والعظمة ورمزاً للتفاؤل كما كان عند سلاطين السلاجقة. ويرتدى كل من البازدارية قباءً يعلوه

خفتان يلاحظ الاهتمام الزائد بزخرفتها بالزخارف الدقيقة المذهبة والتي تمثل أشكال زهور، وتعلو رأس كل منها عمامة بيضاء بها شارة في المقدمة نراها حمراء في واحدة ومذهبة في الأخرى. ويلاحظ أن أحدهما أسمر البشرة. ويقابل هذان البازداريان وخلف السيدة الجالسة قبالة السلطان ثلاث سيدات يرتدين الملابس المزخرفة بزخارف دقيقة مذهبة، وغطاء رأس من طرحة فوق طاقية تظهر في مقدمة الرأس وتختلف في لونها عن لون الطرحة، ويلاحظ أن ملابسهن المفتوحة فتحة صغيرة على الصدر تظهر لباساً أبيض اللون، ويلاحظ أن السيدة الوسطى منهن سمراء البشرة، ومن الملامح التي تتكرر في مجالس السلاطين والامراء ظهور بعض السيدات خلف الأميرة أو أمامها وقد وضعن أيديهن اليمنى على صدورهن جهة اليسار، وأننى أعتقد أن هذا المشهد ربما يكون إحدى وسائل التعبير التي لجأ إليها المصور للتعبير عن الاحترام وإظهار الولاء أسوة بما كان من التعبير عن الدهشة بوضع الأصبع فى الفم أو الإمساك بالأيدي تعبيراً عن العاطفة ويتقدم هذا المجلس جوقة فنية من خمس سيدات فنى عوادة تعزف العود الكامل الذى اهتم الفنان بزخرفة حواف صندوقه المصوت بزخارف دقيقة متقنة، ودقافة تضرب الدف المستدير الكبير، وخلفها سيدة ربما كانت تعرف طنبوراً أو رباباً إذ ظهرت أعلى رأس الدقافة رقبة الطنبور أو الرباب وترتدى العازفات الثلاث نفس النمط من الملابس ذات الزخارف المذهبة الدقيقة وكذلك نفس أغطية الرعوس، ويقابل هؤلاء الثلاث سيدتان تجلس أحدهما متربعة والأخرى جاثية وقد أمسكت كل منهما بذراع الأخرى، ويبدو أنها تقومان بالغناء، ويرتديان نفس النمط من الملابس وأغطية الرعوس، وقد فصل بينهما وبين العازفات مفرش وضعت عليه صينية مذهبة للفاكهة ودورقان مذهبان وكؤوس

مذهبة كما وضع أمام المطربتان ابريق مذهب مزخرف بزخارف دقيقة سوداء، كما يوجد دورقان مذهبان أمام العازقات، كما وضعت أمام كل مجموعة منها تفاحتان. ويلاحظ أن إحدى أفراد هذه الجوقة وهي الدفاقة ذات بشرة سمراء وقد جلست السيدات الخمس على أرضية من بلاطات سداسية زرقاء يحددها ألوان زبدية وفي الخلفية تظهر كتلة المدخل والتي يحيط بها إطار مستطيل من بلاطات مزخرفة بزخارف زرقاء وذهبية دقيقة جداً، ويقوم على هذا المدخل باب من مصراعين مكفت بالذهب، ويحتوى على أربع جامات، اثنتين في كل ضلعة وتضم كل منها كتابات فارسية دقيقة جداً، كما يعلو الباب حشوة مستطيلة زرقاء عليها كتابات دقيقة باللون الذهبى، ويحيط بالباب إطار مستطيل أحمر اللون، ويؤدى الباب إلى دركاه يغطى الجزء الأوسط منها قبة بصلية الشكل مرسومة باللون الأزرق. وعليها رسوم من خطوط ذهبية متعرجة ومتداخلة، ويمتد بجوار المدخل السياج والذي يتكون من قوائم رأسية يحددها من أسفل ومن أعلى قائمان أفقيان، وقد ظهرت خلف السياج الأشجار المزهرة حيث حطت عليها مجموعة كبيرة من الطيور المرسومة بدقة متناهية، كما ظهرت مجموعة من الطيور فى حالة طيران وقد مثلت السماء باللون الذهبى كما هو المتبع فى رسم السماء فى تلك المرحلة من مراحل التصوير الإيرانى، وفى أعلى وأسفل بيتان من الشعر فى أربع شطرات يفصل بينها ويحددها من كل جانب إطار ضيق من أرضية زرقاء منفذة عليها زخارف نباتية باللون الذهبى ولمسات خفيفة من اللون الأحمر فى الاطارات السفلى. ويحيط بالتصويرة إطار مختلف الاتساع فى كل جانب، ويضم الإطار زخارف نباتية دقيقة منفذة بالألوان: الأحمر بدرجاته، واللون الأزرق المختلف الدرجات، واللون الذهبى والأبيض.

وتشترك هذه التصويرة مع التصويرة رقم (١٩٥٠) والمحفوظة بمتحف كلية الآثار في أنها من النماذج النادرة لتصاوير ديوان (أنورى).
والتصويرة تعكس مهارة فائقة لمصورها وقد تمثلت هذه المهارة في عدة مظاهر من أبرزها تلك الزخارف والكتابة المتناهية الدقة التى تغطى مصراعى الباب والإطار المستطيل أعلاه والإطار المحيط به، كما تجلت هذه الدقة أيضاً فى الزخارف الدقيقة التى تزين جميع الملابس وأوانى الشراب وزخارف السجادة والأرضية، كما اتضحت الدقة فى رسم الزهور والطيور وإن كانت هذه الزخارف قد عبرت عن الدقة فأنها عبرت فى الوقت نفسه عن الثراء البالغ إذ أنها نفذت جميعها بالتذهيب.

والتصويرة بالإضافة إلى ذلك مثال لإحدى سمات الفن الإسلامى من حيث التوزيع المتماثل المتناظر، ويعتبر السلطان وزوجته هنا محور التصويرة وتوزعت حولهما بقية الأفراد، فالسيدات الثلاث خلف الأميرة فى يمين التصويرة يقابلهن العازقات الثلاث فى يسار التصويرة من أسفل، والبازدارية الاثنان يقابلهم فى الركن الأيمن من أسفل المطربتان.

وهذه التصويرة تجمع بين العديد من الملامح التصويرية، فهى من حيث أشكال الأزياء وأغطية الرؤوس متماشية تماماً مع أشكال الأزياء فى النصف الثانى من القرن ١٦م، ولكن من أهم ما يلفت النظر فى هذه التصويرة وجود أشخاص ذوى وجوه سوداء مثل السيدة الوسطى فى اليمين من أعلى، وحامل الباز فى اليسار من أعلى، وضاربة الدف فى اليسار من أسفل، وتعتبر هذه من الخصائص التى تميز بها أسلوب بهزاد فى التصوير، وما لاشك فيه فإن الاختلاف فى لون البشرة مما يضافى على التصويرة تناغماً وحركة.

والتصويرة بالإضافة إلى ذلك بما يتوفر فيها من الدقة فى الزخارف والاهتمام بالخلفية المعمارية وزخرفتها متأثرة لحد كبير بأسلوب المصور « بهزاد » مما يرجح أن تكون من عمل أحد تلاميذه الذين نهجوا نفس أسلوبه وعملوا فى النصف الثانى من القرن ١٦ م فظهر شخص أسود الوجه فى تصويرة فردية تمثل حفل فى نزهة (منتصف القرن ١٦) محفوظة فى قسم المطبوعات فى المتحف البريطانى من مدرسة محمدى (٤٧)، ويظهر فى التصويرة أيضا مما سبق ملاحظته فى العديد من التضاوير التى تمثل مجالس السلاطين مع زوجاتهم من اقتصار الحضور على النساء فيما عدا الحاجب أو حامل الباز أو أصحاب بعض الأعمال التى لا تقوم بها النساء.

رقم اللوحة : (٦٤).

موضوع التصويرة : خسرو يحضر مقتل آفراسياب (٤٨).

المخطوط : تصويرة منزوعة من الشاهنامه .

(47) Gray, (B.), Persian Painting, pl. 10.

(٤٨) نتيجة لما ارتكبه آفراسياب من فظائع وقتل فقد عزم خسرو على البحث عنه وقتله ، فخرج للبحث عنه وفى بغداد التقى خسرو بكىكاوس (جده) الذى فرج به وأثنى عليه وأخبره بأن إيران لم تر صاحب وتاج وتمت بعد جمشيد وأفريدون الاخسرو، وبعد الشاء والمدح تحولوا إلى الطعام فى ايوان مذهب وبعد رفع السماط أحضروا الشراب ومجلس الطرب من الجنك والرباب الذى استمر طوال أسبوع . وخرج كل من خسرو وجده كىكاوس إلى بيت النار فى أذربيجان وأقاموا به اسبوعا وفى أذربيجان شهراً حتى ظفروا بأفراسياب ، وقد تم ذلك بعد عناء اذ سمعه «هوما» ابن أفريدون وهو ينوح حاله فى مغارة كان يسكنها فأمنك به ، ولكن آفراسياب خدعه وألقى بنفسه فى البحر، ولا رأى «جوز رد بن كشواذ» أحضر خسرو للامساك به ، واستعطفه آفراسياب ولكنه ضربه بسيفه وبقي مع جده كىكاوس أربعين يوماً لا يفيقان سكرًا وطرباً.

(الفردوسى ، الشاهنامه ، ج ١ ، ترجمة : د . عبد الوهاب عزام ص ٢٩٣ — ٢٨٩ .)

التاريخ : أواخر القرن ١٠هـ / ١٦م .
مكان الحفظ : المتحف الإسلامى بالقاهرة .

رقم الحفظ : ١٣٩٤٣ .

المقاس : ٣٢ × ٢٠,٥ سم .

المراجع :

د . محمد مصطفى ، التصوير الايرانى فى العصرين التيمورى
والصفوى ، دراسات فى الفن الفارسى ، (القاهرة ، ١٩٧١) ، شكل
٥ .

الوصف : تمثل التصوير عدة أحداث تتم كل منها فى مستوى من
مستويات التصوير، وفى المستوى الأول من أسفل نرى مجموعة من
الجلادين والحراس الذين تولوا عملية قتل أفراسياب ، حيث يظهر
أحدهم وقد انقض على بينا وقف الآخرون وقد أمسك بعضهم
بالأسياف أو السياط . وفى المستوى الثانى يجلس خسرو محتفلاً
بانتصاره وتغلبه على أفراسياب وقد جلس على منصة مرتفعة على شكل
نصف سداسى يحيط بها اطار مذهب عريض ، وقد بدت عليه سمات
العظمة والأبهة حيث يلبس قباء أسود اللون مزخرفاً بزخارف مذهبية
وحزاماً (بند) مذهب ويعلو رأسه تاج من الذهب المحلى بالألوى البيضاء
تخرج منه ريشة كبيرة بيضاء وريشتان صغيرتان ، واحدة بيضاء
والأخرى زرقاء على جانبى الريشة الكبيرة فى الوسط ، ويستند الملك
خسرو إلى وسادة مستديرة زرقاء مزخرفة بنقط صغيرة مذهبية ، وقد
ظهرت أمامه بركة مثمنة الشكل تخرج من وسطها نافورة ، بدت وقد
اندفع الماء منها ، وقد احتفل الملك خسرو بهذا الانتصار فى حفل طرب
مثلته هنا اثنتان من العازفات ، أحدهما تعزف على الربابة وتضرب

الأخرى على الدف (٤٩). وقد ارتديتا الملابس الزاهية من الأزرق والأحمر والمزخرفة بزخارف دقيقة مذهبة، ومربوطة على الوسط بحزام مذهب، ويقابلها على الجانب الآخر سيدتان يبدو أنهما تقومان بالغناء حيث بسطتا أيديهما وقد أمسكت إحداهما منديلًا ذهبي اللون (٥٠)، وترتدى السيدتان ملابس مزينة بزخارف مذهبة وغطاء رأس من طرحة بيضاء تزخرفها خطوط زرقاء تخرج من مقدمتها ريشة ذهبية من أربعة فروع ينتهى كل منها بلؤلؤة، وتقف خلفها سيدة أخرى تحمل صينية الطعام. وقد ظهر فى المستوى الثالث الشكل المعماري، والذي يتكون من قاعة سداسية مرتفعة تؤدي إليها فتحة مستطيلة مكسوة ببلاطات مشمشية اللون بها نقط صغيرة زرقاء، ويغطيها سقف مسطح أقيم فى منتصفه شرفة سدسة الشكل مسقوفة بسقف مسطح مقام على أعمدة يعلوه جزء آخر مفتوح من جميع جوانبه بفتحات معقودة ومغطى بقبة بصلية الشكل مزخرفة بزخارف هندسية من أشكال نجوم سداسية

(٤٩) تأتى الرابطة متفقة مع ماورد فى الشاهنامه عن احتفال خسرو بتلك المناسبة.
 (٥٠) يعد الإمساك بالمناديل من العادات القديمة فظهرت فى رسوم الفرسكو التى كانت تزين أحد معابد النساطرة فى خوجو (تركستان ق ٩م) وقد وجد فى المخطوطات المملوكية المتأثرة إلى حد كبير بالأساليب السلجوقية كما فى غرة مخطوط مقامات الحريري، ٧٣٤هـ (١٣٣٤م) فى المكتبة الأهلية فى فيينا (د. ربيع حامد خليفة، الصور الشخصية، ص ٢٧٦، ٢٧٨) وكانت العادة أن يدور السقاة فى مجالس الطرب والشراب وهم ممسكين بمنشفة أو منديل.
 وقد ظهر فى كثير من التصاوير فى العصر التيمورى مثال ذلك تصوير من شاهنامه بايسنقر (١٤٣٠م) محفوظ فى متحف قصر جلستان بطهران وتمثل «كيكاوس يستقبل شاعر فى حديقة (لوحة ٨) وظهر مثل ذلك فى العديد من تصاوير العصر الصفوى مثال ذلك تصوير من ديوان حافظ (١٥٢٧) محفوظ فى متحف جامعة هارفارد من عمل سلطان محمد وتمثل الاحتفال بالعيد (لوحة ٢٠) كذلك فقد مثل العديد من سلاطين آل عثمان وهم ممسكون بمناديل مثل صورة السلطان محمد الفاتح فى اليوم بقصر طوبقا بوسراى.
 (د. ربيع حامد خليفة، المرجع السابق، ص ٢٧٦).

وأشكال متعددة الأضلاع وذلك باللون الأزرق والأخضر بينما شكلت القمة باللون البنّي (الطوبى) وقد ظهرت فى الشرفة سيدة ترتدى رداءً أزرقاً داكناً ومزخرفاً بزخارف مذهبة وغطاء رأس من منديل أبيض اللون. وعلى جانبى هذا البناء ظهر بناء آخر يتكون فى كل جانب من شرفة معقودة بعقد من ثلاثة فصوص (مدائنى) تعلوه شرفة أخرى بعتب مستقيم ويعلوها بناء سداسى مغطى بقبة من ستة أوجه قطاعها مدبب يعلوها حلية معدنية مذهبة تشبه الصليب. وقد ظهرت فى كل شرفة على الجانبين سيدة تقف وقد وضعت يدها على صدرها، وهى تشبه فى ذلك ما كان متبعاً عند أداء بعض الطقوس فى المعتقدات الايرانية القديمة حيث كانت اليد توضع على الصدر. وقد مثلت السماء باللون الذهبى، كما تتخلل رسم السماء شجرتا سرو، وشجرة لوز، وشجرة الدلب فى كل جانب من جوانب البرج الذى يتوسط البناء.

والتصويرة رغم ما تعبر عنه من القتل وما يتبع ذلك من العنف، إلا أن منظر خسرو يحتفل بظفره بأفراسياب وما يتطلبه ذلك من الفرح والسرور قد سيطر على التصوير، فبالإضافة إلى العازفتين اللتين ترسلان نغمات آلاتهم فى أرجاء المكان، والمغنيتين اللتين ترتفع أصواتهما بالغناء، فإن الألوان الزاهية المضيئة التى استخدمها المصور قد ساعدت فى إبراز هذا الجو وسيطرته على التصوير. وقد وزع المصور الأشخاص فى التصوير توزيعاً متوازناً متماثلاً متخذاً من مجلس خسرو مركزاً للتصويرة ومثل ثلاث سيدات فى كل جانب، كذلك فقد أضفى المصور حركة على التصوير تمثلت فى حركة العازفتين، وأيدى المغنيتين المبسوطة إلى الأمام، وتبدو الدقة والتأنق فى زخارف الملابس المذهبة الدقيقة، وفى زخرفة أجزاء البناء والسور والأرضية والقباب بالزخارف الهندسية الدقيقة ورسوم السحب الصينية وربما يمثل هذا

البناء «ايوان كيكائوس» الذى كان له فى أذربيجان عند بيت النار،
والذى أقاما به (كيكائوس وخسرو) أربعين يوماً بعد مقتل أفراسياب
كما ورد فى الشاهنامه.

وقد أرجع الدكتور محمد مصطفى^(٥١)، التصويرة إلى أوائل القرن
١٠هـ / ١٦م، إلا أن التصويرة تشتمل على جميع الخصائص التى
تمثلت فى مدرسة التصوير الصفوية الثانية فى الربع الأخير من القرن
١٠هـ / ١٦م واستمرت خلال القرن ١٧م، ولعل من أهم المظاهر
إخلال الريشة محل العصا التى تخرج من العمامة، وقد ظهرت هذه
الريشة فى أعلى خوذات ثلاثة من القائمين بعملية القتل فى الجزء
الأسفل من التصويرة، وفى غطاء رأس خسرو، كذلك فإن غطاء
رأس السيدات وما يعلوه من ريشة من أربعة فروع تنتهى كل منها بحلية
تعتبر من خصائص تلك الفترة فقد ظهرت مثل تلك الريشة فى تصويرة
من مخطوط (مجهول العنوان مؤرخ فى ٢٥ شعبان ٩٧٢هـ (٢٨ مارس
١٥٦٥م) محفوظ فى المكتبة البودلية فى اكسفورد وتمثل منازل بين
«بلتان وبلكان»^(٥٢).

رقم اللوحة : (٦٥).

الموضوع : مشاهد داخل منتدى أو مقهى.

المخطوط : تصويرة فردية.

التاريخ : القرن ١٧م.

مكان الحفظ : متحف كلية الآثار جامعة القاهرة.

رقم الحفظ : ١٩٣٧.

(٥١) د. محمد مصطفى، المرجع السابق، شكل ٥.

(52) Robinson, (B.W.), A Descriptive Catalogue. pl. XXVI.

المقاس الكلى : ٣٣,٧ × ٢٢,٨ سم .

مقاس التصويرة : ١٦ × ١٣,٣ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تجمع هذه التصويرة عدة مشاهد تمثل مواقف مختلفة ، ففي وسط التصويرة من أسفل يجلس اثنان يلعبان النرد^(٥٣) . ويبدو الشخص إلى اليمين ممسكاً بكأس ومرتديا الملابس الفارسية من القباء من القباء والخفتان وعمامة كبيرة من عدة لفات ، وفي اليسار يجلس شاب في ملامح أقرب ما تكون إلى النساء وهو الاسلوب المتبع في رسم الشباب في تلك الفترة حيث يصعب التمييز بين الشباب والفتيات ، ويرتدى هذا الشاب لباساً أزرقاً مزخرفاً بزخارف من نقط بيضاء وسوداء وغطاء رأس من طاقية سوداء يحدها إطار أحمر اللون . وعلى الجانبين توجد مجموعة كبيرة من الأشخاص في أزياء وملامح مختلفة وحركات متنوعة فيظهر بعضهم وقد أمسك بكؤوس الشراب وارتدوا الملابس المكونة من القباء والخفتان والعمامة الكبيرة ، وبعضهم يضع طرطوراً على رأسه ، وبعضهم بدون غطاء رأس ، كما ظهر شخص في نهاية الصف الثاني من أعلى ذى ذقن كثيفة وشعر كثيف أيضاً ينساب منه جديلة من الخلف ، وظهر في الصف الثالث شخصان أحدهما يمسك بورقة وقلم ويسطر شيئاً ما ، وعلى رأسه طرطور مرتفع ، ويجلس إلى جواره شخص آخر يمسك بمذبة من عصا طويلة وجزء مستطيل مزخرف بجامة في الوسط تشبه زخارف جلود الكتب ويمسك بكأس . وعلى الجانب الأيسر مجموعة أخرى في هياكل مختلفة أيضاً

(٥٣) النرد : لعبة فارسية تعرف بنرد شير وضعها أرد شيرين بابك . (المسعودى ، مروج الذهب ، ج١ ، ص ٩٥) ، (القلقشندى ، صبح الأعشى ، ج٢ ، ص ١٤١-١٤٣) .

ويمارسون حركات مختلفة ، وجلس فى الصف الثالث شخصان أحدهما يعزف الرباب ويضرب الآخر دفاً . ويتوسط التصويرة شخص يجلس على مقعد مستدير على أرجل متعددة مشكلة على هيئة أرجل الحيوان ، ويرتدى هذا الشخص لباساً أخضراً مزرقاً على الصدر بقياطين ويضع طرطوراً أعلى رأسه وتجلس إلى جانبه سيدة ترتدى رداءً أحمر اللون ممسوك على الوسط بحزام مذهب وتضرب دفاً ، وفى الجانب الآخر يقف شخص أو سيدة ممسكة بمغزل ، بينما جلست سيدة أخرى على مقعد ذى مسند لليد وتشير بإحدى يديها إلى السيدة الممسكة بالمغزل . وفى أعلى من الوسط يجلس اثنان يلعبان الشطرنج وقد وقف شخص آخر يتابع لعبهما وفى الجانب الأيمن من هذا المستوى شخص آخر يقوم بإعداد الشراب ونراه يقوم بصب الشراب بمغرفة فى إناء يمسكه بيده الأخرى ، بينما وقف على الجانب الأيسر شخص بدا عليه التعجب وقد وضع أصبعه فى فمه .

وتتم هذه المشاهد جميعاً داخل بناء (منتدى أو مقهى) وقد ظهرت فى الخلفية بعض ملامح هذا البناء فيتصدرها فى الوسط دخلة معقودة بعقد مفصص وقد ملأت الحنية رسوم نباتية تمثل زهوراً مرسومة بالأسود والأخضر على أرضية مذهب ، كما يملأ كوشة العقد زخارف دقيقة وعلى الجانبين توجد لوحات معقودة بعقود مدببة ومحاطة بإطار مذهب ، وتضم زخارف نباتية منفذة بالأسود على أرضية بيضاء . وعلى الجانبين الأيمن والأيسر دخلات معقودة بعقود نصف دائرية . ويحيط بهذه التصويرة إطاران من خطوط مذهب ، كما يوجد إطار آخر عريض اقتطعت فى كل جانب من جوانبه الأربعة منطقة محددة بخط ذهبي ومدهون بالأزرق وتضم كتابات مكتوبة بخط النستعليق باللون الأسود ، كما يوجد إطار يضم فى أعلى شطرتين من الشعر محيت بعض حروفه ،

وفى أسفل كتبت الشطرة الثانية من بيت شعر بينا محبت الشطرة الأولى^(٥٤). وفى الإطار الخارجى العريض رسوم زهور منفذة بالألوان الأزرق والأسود. وهذا الإطار العريض بزخارفه النباتية من رسوم الزهور المنفذة بالحجم الكبير تشبه طراز الإطارات فى تصاوير المدرسة المغولية الهندية إذ كان للعلاقات بين فارس والهند أكبر الأثر فى ظهور التأثير الهندى فى المدرسة الصفوية الثانية، وقد ظهر ذلك واضحاً فى مخطوط للشاعر جامى نسخ فى بخارى سنة ٩٧٤هـ (١٥٦٧م) ومحفوظ فى المتحف البريطانى، ويشتمل على ١٣ صورة منها سبع تصاوير ذات صلة وثيقة بفناني البلاط المغولى فى عصر جهانگیر^(٥٥) كما يظهر هذا التأثير الهندى فى الفن الفارسى فى المدرسة الصفوية الثانية فى مجموعة من تصاوير مخطوط خمسة نظامى (النصف الثانى من القرن ١٦م) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ١٢٠ - أدب فارسى)^(٥٦)، وقد ذكر أن السفراء كانوا يأتون من الهند فى عهد الشاه عباس الثانى ١٠٥١ - ١٠٧٥هـ (١٦٤١ - ١٦٦٤م) إلى بلاطه يحملين بالتحف والهدايا الثمينة^(٥٧)، وكانت هذه العلاقات قد توطدت بين فارس والهند منذ عصر الشاه عباس نتيجة لانتقال العاصمة إلى أصفهان وقربها من المحيط. وتجمع التصويرة العديد من الأشخاص الذين تنوعت حركاتهم واختلفت ملامحهم وهيئاتهم وأزيائهم، وفى الحقيقة فإن هذا الجمع المتنوع يدل على أن هذا المكان هو أحد

(٥٤) هذه الأبيات ترجمتها: خطأى هو أننى أصبحت أنت، أو أنك أصبحت أنا لافرق بيننا، والحقيقة أننى معك أكون أمام نفسى، فكأننى امتزجت بك أيها الحبيب.

(55) Robinson, (B.W.), Persian Paintings, p. 127.

(٥٦) أنظر لوحات (ورقة ٢٤٠ ظهر، ٢٥٣ وجه، ٢٧٦ وجه، ٢٩٥ ظهر، ٣٢٤ وجه، من هذا المخطوط.

(٥٧) شاهين مكاريوس، تاريخ إيران، ص ١٥٩.

المنتديات أو المقاهى التى انتشرت فى العصر الصفوى منذ بداية حكم الشاه عباس الأول والتى كانت تعقد فيها المجالس الأدبية، والتى كانت عبارة عن جمع محيط بالعلوم النظرية واليقينية وجماعة تعزف الموسيقى^(٥٨)، ويتطابق هذا مع ما نراه فى التصويرة إذ يظهر البعض يكتب، والبعض يتحدث، والبعض يغزل أو يلعب النرد والشطرنج ويظهر أيضاً الموسيقيون يعزفون ألحانهم.

ولعل السبب فى تعدد الملامح واختلافها فى التصويرة أن الخدم فى المقاهى كانوا من أجل الصبية من الكرجيين والجرأكسة والأرمن^(٥٩)، وقد بلغ من مكانة المقاهى فى نهاية العصر الصفوى أن الشاه عباس كان يصطحب ضيوف إيران العظام والسفراء إلى المقاهى أحياناً^(٦٠).

وتعتبر هذه التصويرة على جانب كبير من الأهمية حيث أنها تعكس بعضاً من جوانب الحياة الاجتماعية فى ذلك العصر، إذ أظهرت بعض طبقات المجتمع ومنهم الصوفية من المولوية التى يبدو أنها كانت تحظى باحترام الناس وتقديرهم إذ نرى أحد هؤلاء يجلس على مقعد مستدير فى وسط التصويرة، كما تظهر أن مثل هذه الأماكن لم يكن يقتصر التردد عليها على الرجال إذ ظهرت فى التصويرة بعض السيدات. ولعل من أبرزهم تلك السيدة التى تجلس على المعقد فى الجانب الأيسر، وهى بالإضافة إلى ذلك تعبر عن ميل هذا الشعب للطرب وظهوره فى مختلف مجالات الحياة، كما تظهر بعض الألعاب التى سادت فى تلك الفترة مثل النرد والشطرنج.

(٥٨) د. محمد السعيد عبد المؤمن، الظواهر الأدبية فى العصر الصفوى، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٥٢. (نقلاً عن طاهر نصر آبادى، التذكرة).

(٥٩) د. محمد السعيد عبد المؤمن، المرجع نفسه، ص ٥٤.

(٦٠) فلسفى (نصر الله)، المرجع السابق، ص ٢٧٧.

هذا من حيث الموضوع أما من حيث الأسلوب التصويرى المتبع فى تنفيذها فن الملاحظ أن التصويرة فارسية الطابع ، كذلك فإن الشكل المعمارى فى الخلفية وأشكال العقود والزخارف فارسية ، إلا أن ملامح بعض الأشخاص تبدو غريبة وربما يكون ذلك لأن مثل هذه الأماكن يتردد عليها مختلف الأشخاص من جنسيات مختلفة فى وقت كانت فيه إيران من البلاد التى يؤمها الكثير من الأجانب من التجار والصناع وغيرهم ، كما أن الخدم فى المقاهى كانوا من الكرجيين والجراكسة والأرمن . وكذلك فإن شكل الإطار العريض المشتمل على رسوم نباتية قريبة من الطبيعة والتى تشبه إلى حد كبير رسوم الإطارات فى التصاوير المرسومة حسب المدرسة المغولية الهندية قد ظهر فى العديد من التصاوير الإيرانية التى ترجع إلى القرن ١٧م كما سبق ذكره فى التصويرة رقم ١٩٤٦ والمحفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة .

وهناك بالإضافة إلى ما سبق العديد من العناصر التى ظهرت فى الكثير من تصاوير النصف الثانى من القرن ١٦ ، والقرن ١٧م مثال ذلك المهفة التى يمسك بها أحد الأشخاص فى الصف العلوى فى اليمين ، مثال ذلك تصويرة من ديوان حافظ محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ٢- أدب فارسى خليل أغا) ورقة ٢٥ وجه) وتمثل مجلس طرب لحبيبين ووصيفتهما^(٦١) . كذلك فإنه على الرغم من قدم عهد الفرس بالنرد والشطرنج^(٦٢) ، إلا أنها كانت أكثر ظهوراً فى التصاوير اعتباراً من بداية القرن ١٤م ، مثال ذلك تصويرة من

(٦١) لوحة (١٥) لم يسبق نشرها .

(٦٢) عن النرد والشطرنج أنظر:

— أبو القاسم الفردوسى ، الشاهنامة ، ج ٢ ، ص ١٤٩ — ١٥٤ .

الشاهنامه (بداية القرن ١٤م) محفوظة في مجموعة شولتز (Schulz) في ليبزج وتمثل «ارسال ملك الهند لعبة الشطرنج إلى أنوشروان» (٦٣)، فيظهر الوزير بزرجهر يلعب مع مبعوث الملك الهندي بينما يتابع أنوشروان اللعب، كما ظهرت لعبة الشطرنج في تصويرة من منظومة العروش السبعة لنظامي (١٥٥٦ - ١٥٦٥م) محفوظ في الفريز جلاري في واشنطن من عمل ميرزا علي وتمثل مشاهد في ايوان وفناء قصر (٦٤). وفي تصويرة من مخطوط يوسف وزليخا لجامي (١٥٦٩م) محفوظ في المكتبة البودلية في اكسفورد وتمثل «حفل في نزهة» (٦٥).

ومن تتبع العناصر المختلفة لهذه التصويرة فإنه يمكن ارجاعها إلى أواخر القرن ١٦م أو أوائل القرن ١٧م.

رقم اللوحة : (٦٦).

الموضوع : الشاه عباس وحاشيته في مجلس طرب.

التاريخ : ايران - القرن ١٧م.

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

رقم الحفظ : ١٦٥٨٧.

المقاس : ٣٨ x ٣٠ سم.

المراجع : لم يسبق نشرها.

الوصف : تمثل التصويرة الشاه عباس في مجلس مع أفراد حاشيته، ويظهر الشاه عباس جاثياً على ركبتيه فوق بساط أحمر، وقد ارتدى

(64) Schulz, (ph.), Diepersisch, Taf. 17a.

(٦٤) - لوحة (٤٣).

(65) Gray, (B.), Persian Painting, pl. 11.

رداءاً ذهبى اللون مفتوحاً على الصدر ومزّزر بقياطين وأزرار ذهبية اللون تتوسطها من الياقوت الأحمر، كما تزخرف الثوب رسوم زهور منفذة باللونين الأحمر والرمادى وقد تمنطق بسيفه المذهب المقبض داخل حياصة زرقاء اللون، وعلى الرأس عمامة ذهبية كبيرة ملفوفة عدة لفات يجمعها ماسك من الذهب يتوسطه فص من الياقوت الأحمر، كما تخرج من وسط العمامة ريشة كبيرة رمادية اللون. ويظهر الشاه عباس وقد وضع إحدى يديه فى حزام الوسط التركوازى بينما أمسك بيده الأخرى كأساً راح يقدمه للشخص الجالس قبالة الذى يبدو من ملابسه أنه أحد رجال الدين فقد ارتدى القباء المقفل من الأمام والممسوك على الوسط بحزام يعلوه للعباءة الطويلة الأكمام، كما يضع على رأسه قلنسوة حمراء مدببة تلتف حولها عمامة يخرج من جانبها ريشة كبيرة رمادية اللون تتركز على قطعة ذهبية مزخرفة بالأحجار الكريمة، وقد جلس جاثياً وواضعا كلتا يديه على ساقيه. وقد أحاط بهما مجموعة كبيرة من الأشخاص وزعت على الجانبين، فيظهر فى الجانب الأيمن من التصوير مجموعة من ثمانية أشخاص، أربعة منهم جلوس، وخلفهم أربعة وقوف، ويرتدون جميعاً القباء المزّزر على الصدر بالازرار الذهبية المحلاة باليواقيت الحمراء كما يضعون على رؤوسهم العمامات الكبيرة المختلفة الألوان وقد جلسوا جميعاً فى وقار فوضعوا أيديهم على سيقانهم، بينما وضع الوقوف أيديهم على صدورهم، أما فى الجانب الأيسر فتوجد مجموعة كبيرة من الرجال والسيدات فظهرت جوقة العزف من عازف العود وضارب الدف وإلى جانبها المغنى، بينما اصطفت فى الخلف مجموعة من الرجال الذين يرتدون نفس الملابس المقفلة على الصدر بالازرار الذهبية المحلاة باليواقيت، والعمامات الكبيرة على الرأس، كما ظهرت مجموعة من السيدات اللائى يرتدين الملابس المزخرفة بشراء

وأغطية الرؤوس المرتفعة، وتحمل إحداهن دورق الشراب من الحزف الأبيض تقليد الحزف الصيني. وقد تم هذا المجلس في إحدى قاعات العرش والتي جاءت ممثلة لما ورد عن تلك القاعات (٦٦) فظهرت في الخلفية ثلاثة أبواب تؤدي إلى بقية أجزاء القصر، ويعلو هذه الأبواب شريط من الكتابة المنفذة بخط نستعليق على أرضية زرقاء ويقابل كل باب من أعلى حنية مصمتة معقودة بعقد مدبب، ويتوسط القاعة بركة وضعت فيها قنينة للزهور.

وهذه التصويرة تعبر عن الأسلوب التصويري الذي ساد في إيران خلال القرن السابع عشر الميلادي حيث أخذت بعض التأثيرات الأوربية في الظهور في التصوير وتتضح هذه التأثيرات بشكل واضح في ملامح بعض الأشخاص مثال ذلك ملامح العازفين وبعض السيدات في الجانب الأيسر من التصوير، ومن الملامح التصويرية الخاصة بتلك الفترة أيضاً العمامات الكبيرة وكذلك الشوارب الكبيرة والتي كانت من المميزات التي تميز بها أسلوب رضا عباسي مثال ذلك رسم الحارس في تصويرة تحمل توقيع «رضا عباسي» محفوظة في متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٥٥) وتمثل خسرو أمام قصر شيرين، وقد بدا الحارس ذي شارب كبير كما يظهر ذلك بوضوح في تصويرة من عمله أيضاً محفوظة في متحف ولترز للفن وتمثل رجلاً جائياً (٦٧).

وبالإضافة إلى أهمية هذه التصويرة من الناحية التصويرية فإنها تعكس جانباً سياسياً تتمثل في مكانة رجال الدين لدى الشاه عباس

(٦٦) أنظر الجزء الخاص بالقاعات في فصل الوحدات والعناصر المعمارية.

(67) Grube, (E.); Muslim. Miniature. pl. 107.

والذين حظوا بالاحترام والتقدير فى مجلسه ، فقد انفرد رجل الدين
الممثل فى التصويرة بمجلسه قبالة الشاه والذى راح يقدم له الشراب
بنفسه ، كما أنها تعبر عما أعلنه الشاه عباس من أن اللحية وسيلة للخداع
والنفاق (٦٨) . إذ يظهر الأشخاص بدون لحى .

(٦٨) أنظر د. بدیع جمیعة ، د. أحمد الخولى ، المرجع السابق ، ص ٢٧٢ .



الفصل الثالث

مناظر الطرب فى أجواء أخرى
(مناظر الصيد واللعب . مناظر حلقات السماع ورسوم
الملائكة)

رقم اللوحة : (٦٨) .

موضوع التصويرة : بهرام جور وفتنة فى رحلة صيد .

المخطوط : خمسة نظامى — منظومة هفت بيكر . (الصور السبع) .

التاريخ : بدون تاريخ . (أواخر القرن ١٥ م)

مكان الحفظ : دار الكتب المصرية — القاهرة .

قم الحفظ : ١٢٠ — أدب فارسى .

رقم الورقة : ١٨١ ظهر .

المقاس : ١٥,٤ × ١١ سم .

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة بهرام جور ومحظيته فتنة فى رحلة صيد ، وقد ظهر فى الجانب الايمن من وسط التصويرة - متجاوزا الاطار - بهرام جور على ظهر جواده فى ملابس الصيد المعتادة من سروال وقيص ممسوك على الوسط وحذاء طويل الرقبة ، وجعبة السهام معلقة فى الحزام ، ويبدو هنا يؤدى حركة عنيفة حيث يصبوب سهما إلى الغزلان التى بدت فى حالة ذعر وفرار ، وتقابله على الجانب الاخر فتنة على ظهر جل مسرج بسرج أحمر يشبه سرج فرس بهرام جور ومزخرف بزخارف نباتية مذهبة ، وقد جلست فى ملابسها التى أعتنى المصور دائماً بزخرفتها وجمالها ، كما أمسكت بآلة الجنك التى اعتيد على تصويرها وهى تعزف عليها فى رحلات الصيد .

وقد تم هذا المنظر فى صحراء خالية حيث ظهرت فى اليمين من أعلى وفى اليسار من أسفل بركتان تحدهما قطع الحجارة على الحواف ، كما ظهرت فى أعلى مجموعة من الصخور الاسفنجية ، وخلف الصخور ظهرت مجموعة من الاتباع على ظهور الخيل ، فيظهر فى اليمين تابعان وقد

أمسك كل منها بيد الآخر، ويظهر أحدهما وقد وضع جعبة السهام في جانبه، ويقابل هذان الفارسان، سيدتان بدت أحدهما وقد أشارت بيدها وهي تلتفت إلى الخلف وكأنها تتحدث إلى السيدة التي خلفها، ويلاحظ أن السيدة الأخيرة قد أمسكت بدورق للشراب شبيهة في ذلك بالفارس في الجزء الأيمن السفلي من التصويرة الذي يحمل دورقا على إحدى يديه بينما يمسك باليد الأخرى رداءً يتدلى من كتفه، وقد تمنطق بسيف طويل.

والتصويرة. وإن كان الفنان قد نجح لحد كبير في التعبير عن الحركة والتي تمثلت في حركة الفرس الذي يمتطيه بهرام جور، وفي حركة الغزلان التي فرت في ذعر وفرع، إلا أنه قد قابل ذلك بحركة هادئة ممثلة في حركة الجمل الذي تركبه فتنة حيث بدت الحركة رشيقة هادئة، وزاد من طابع الهدوء هذه الآلة الموسيقية (الجنك) التي تعزف عليها فتنة، ولكن المصور لم ينجح كثيراً في اختيار الألوان حيث بدت الأرضية قاتمة كما أن ألوان الحيوانات وملابس بعض الأشخاص تبدو داكنة أيضاً مما جعل التصويرة تبدو مظلمة.

ومن الأشياء الملفتة للنظر في التصويرة وجود شخص في الجزء الأيمن من أسفل وقد حمل أبريق الشراب ويقابله في الركن الأيسر العلوي سيدة تحمل دورقا أيضاً وقد ظهر مثل ذلك في تصويرة من منظومة هفت بيكر من خمسة نظامي ٨٢٤ هـ (١٤٢١ م) محفوظ في متحف المتروبوليتان بأمريكا وتمثل بهرام جور وفتنة في رحلة صيد، فقد ظهر في وسط التصويرة من أعلى شخص يمسك بدورق الشراب^(١)، كما ظهر بعض الأشخاص يحملون أواني الشراب في

(1) Grube, (E.); Muslim Miniature. pl. 41.

تصويرة من شاهنامه بايسنقر ٨٣٣هـ (١٤٣٠م) محفوظة في متحف قصر جلستان في طهران وتمثل بايسنقر في رحلة صيد^(٢) وفي تصويرة من ديوان مير على شير نوائي هراة ٣٣هـ (١٥٢٦-١٥٢٧م) محفوظة في المكتبة الاهلية في باريس^(٣)، وتصويرة من خمسة نظامي محفوظة (النصف الثاني ق ١٦م) محفوظة في المكتبة البريطانية^(٤).

وتمثل التصويرة مرحلة تالية في تمثيل قصة بهرام جور وأزدة اذ كان المتبع أولا تمثيلهما سويا على ظهر جل كما ورد في الشاهنامه سواء على الاواني الخزفية أو في صور المخطوطات^(٥). ثم استحدث بهزاد اسلوبا جديدا في تمثيل كل منها منفصلا عن الاخر كما يبدو في هذه التصويرة ثم صار على نهج بقية المصورين في العصر الصفوي. وبذلك فإن التصويرة ترجع إلى أواخر القرن ١٥م.

رقم اللوحة : (٦٩).

موضوع التصويرة : بهرام جور يستعرض مهارته في الصيد أمام آزدة.

المخطوط : ديوان مير على شيرنوائي.

التاريخ : هراة ٩٣٣ (١٥٢٦/١٥٢٧م).

مكان الحفظ : المكتبة الاهلية - باريس.

رقم الحفظ : ٣١٦-٣١٧ (تركي).

رقم الورقة : ٣٥٠ ظهر.

المقاس : ٢٨ x ٢٦,٥ سم.

(2) Gray, (B.); Persian Miniatures. pl. 2.

(٣) لوحة (٦٩).

(٤) لوحة (٧١).

(٥) لوحة (٦٧).

المراجع :

(1) Blochet, (E.); peintures de Manuscrits Orientaux. pl. 116

(2) Welch (S.C.); persian painting. pl. 13.

الوصف : تمثل التصويرة احدى قصص الشاهنامة التى دأب المصورون الفرس فى عهود مختلفة وبخاصة فى العصرين التيمورى والصفوى على تصويرها ، وتصور التصويرة تلك اللحظة التى صوب فيها بهرام جور سهمه فأستطاع أن يصيب الحمار الوحشى فى رأسه وحافره فى آن واحد ، فيتوسط التصويرة بهرام جور فى ملابس الصيد المعتادة فى تصاوير العصر الصفوى على ظهر جواد بدا عليه الحركة العنيفة فى رفع أرجله الامامية وذيله ، وقد حمل الجعبة المملئة بالسهام . ويظهر هنا بهرام جور وقد غطى رأسه بعمامة تخرج منها ريشة كبيرة معقوفة . وقد شارك بهرام جور فى رحلة الصيد مجموعة من الفرسان على ظهور الخيل حيث راح كل منهم يصوب سهمه لاصطياد فريسة ما . وبالإضافة إلى هؤلاء الفرسان فقد ظهرت مجموعة من الاتباع والخدم الذين كانوا يصاحبون بهرام جور فى رحلات صيده : فيظهر فى اليمين مجموعة من الخدم ذوى الملابس القصيرة وقد جاءوا يحملون صوانى الطعام وأوانى الشراب يتقدمهم كبيرهم الذى بدا مميزا عنهم فى ملابسه من القباء الطويل والخفتان ، وفى غطاء رأسه المشكل من عمامة تخرج منها ريشة ، شبيهة فى ذلك بغطاء رأس بهرام جور ورفاقه من طبقة الامراء القائمين على الصيد . وكما هى العادة فى تصوير هذه القصة فان أزدة التى تقوم بعزف الجناك تظهر فى الجانب الايمن العلوى من التصويرة ، حيث تمتطى فرسا ذى سرج مزخرف وقد بدا عليها التفاعل مع ماتعزفه من ألحان اذ استندت إلى آلة الجناك ، ويقوم أحد الاتباع بجر الحصان وقد وضع عصا الصولجان — علامة الملك — على كتفه ، وإذا

كان هذا هو المعتاد الا أن الجديد فى هذه التصويرة أنه قد ظهرت بالاضافة إلى أزدة التى تعزف الجنك سيدة أخرى لا تقل رونقا وبهاءً عن أزدة، كما أنها مثلت بنفس القدر من الاهتمام من المصور سواء كان فى رسم الحصان أو ملابسها أو غطاء رأسها، وتقوم هذه السيدة بضرب الدف، وهى بذلك اضافة جديدة إلى المتبع فى تمثيل هذه القصة. وقد تم هذا المشهد فى أرض فضاء تناثرت فيها الزهور البرية، وظهرت مجموعة من الصخور فى الخلفية تتفرع منها بعض الاشجار، وقد ظهر خلف الصخور بعض الاشخاص الذين وقفوا يراقبون ما يحدث.

وقد نجح المصور فى التعبير عن الحركة لأقصى درجات النجاح، وقد ظهرت الحركة الشديدة العنيفة فى حركة الخيل والفرسان وكذلك الحيوانات التى تفر فى ذعر وخوف من الفرسان، ولقد قابل المصور تلك الحركة العنيفة القاسية بهدوء فى حركة مجموعة الخدم الذى يحملون أواني الطعام والشراب، وفى أزدة والسيدة الأخرى اللتان تقومان بالعزف، وقد ساعد ذلك على اضافة توازن وتناغم فى الحركات.

وتعتبر التصويرة اضافة مبتكرة فى تصوير هذه القصة وذلك باظهار سيدتين تقومان بالعزف بدلا من واحدة، اذ كان المتبع تمثيل بهرام جور وأزدة سويا على ظهر جمل، ثم استحدث بهزاد اسلوبا جديدا فى تمثيل كل منهما على ظهر فرس منفصلا عن الآخر، وأظهر «سلطان محمد» سيدتين تعزفان (٦).

(٦) بعد ما تعلم بهرام جور فنون الكتابة والبولو والصيد والفروسية وفنون الحرب على يدى المنذر بالين، فأخبر المنذر تاجر رق فأحضر له أربعين فتاة ليختار منهن فأختار بهرام اثنتين، أزدة التى تعزف الجنك، والأخرى التى تضرب دفا.
— الفردوس (أبو القاسم)، الشاهنامة، ج-٢، ص ٧٦.

وهذه التصويرة واحدة من تصاوير الصيد التي برع في تمثيلها المصور «سلطان محمد» وحاز شهرة كبيرة فيها حتى أن السجاجيد التي تشتمل على مناظر صيد غالبا ماتنسب إلى سلطان محمد، كذلك فإن نسبة كبيرة من مناظر الصيد في المخطوطات تنسب إليه، ومن أمثلة ذلك تصويرة من مخطوط خمسة نظامي (شيراز ٩٢١هـ - ١٥١٥م) محفوظة في مجموعة هانس كراوس (Hans Kraus) في نيويورك، وتمثل بهرام جور يصيد الحمار الوحشي (لوحة ٧٠) كما تضم منظومة هفت بيكر من خمسة نظامي الذي عمل للشاه طهماسب ٩٤٦-٩٤٧هـ (١٥٣٩-١٥٤٣م) والمحفوظ في المكتبة البريطانية، تصويرة في ورقة ٢٠٢ ظهر وتمثل بهرام جور يستعرض مهارته في الصيد بصيد أسد وحمار وحشي بسهم واحد (لوحة ٧١) والتي يتضح من خلالها مهارة سلطان محمد في تمثيل هذه المناظر وحرصه على اظهار الكثير من تقاليد الصيد، اذ نرى بهرام جور على فرسه يتوسط التصويرة، وقد ظهر في كل جانب مجموعة من الفرسان على ظهور الخيل والذين يعاونونه في محاصرة الفريسة وتصويب أكثر من سهم لها، كما ظهرت أزدة على ظهر الحصان في الجانب الايسر العلوى تعزف على الجناك، وقد أحاط بها فارسان أخران يحملان دوارق الشراب، كما ظهر في أعلى خلف الصخور فارس يحمل الباز على يده المغطاة بالقفاز «الدستيان».

وفي الحقيقة فإن ظهور آلات الطرب في مناظر الصيد يعتبر أحد الملامح الرئيسية التي تميز هذه المناظر والتي جاءت مترجمة عن مدى تأثير الحيوانات بالموسيقى، ويؤكد هذا التأثير ظهور آلات الطرب في مناظر الرعى في تصاوير العصر الصفوي، ومن أمثلتها تصويرة فردية

(النصف الثانى من القرن ١٦ م) محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة رقم ١٩٦٤) وتمثل راع يعزف الناي للغنم (لوحة ٧٢) (٧) حيث تظهر مجموعة من الخراف والكباش التى راحت ترعى على نغمات الناي، والمحتمل أن تكون من عمل المصور «سيد على التبريزى» اذ أنها تشتمل على عدة مشاهد فى ثلاثة مستويات يمثل كل منها حدثا مستقلا، وتشبه هذه التصويرة وبصفة خاصة ذلك الراعى الذى يعزف الناي لمجموعة من الغنم تصويرة من ألبوم يضم أعمال المصورين والمصممين الهنود والفرس (نهاية القرن ١٦ م) محفوظ فى المكتبة الاهلية فى باريس (رقم ١٥٧٢ فارسى) والتصويرة فى ورقة ٨ ظهر من عمل محمدى وتمثل عدة مشاهد منها أمير ينصت إلى دروس من ناصحيه، ومجموعة من السيدات فى محادثة، وراع يرعى ويعزف الناي (٨).

رقم اللوحة : (٧٣).

موضوع التصويرة : مجموعة يلعبون البولو فى ميدان.

المخطوط : ديوان حافظ

التاريخ : ٨٩١ هـ (١٤٨٦ م).

مكان الحفظ : دار الكتب المصرية - القاهرة.

رقم الحفظ : ٣٥ - م أدب فارسى.

رقم الورقة : ١٨٤ وجه.

المقاس : المقاس الكلى ٢٥ × ١٥,٥ سم.

الجزء المصور ٢٠ × ١٢ سم.

(٧) المقاس الكلى ٣٢,٥ × ٢١,٣ سم، مقاس الجزء المصور ٢٢,٨ × ١٤,٧ سم والتصويرة لم يسبق نشرها.

(8) Blochet. (E.); Les Enluminures. pl. LXXXIV

المراجع : لم يسبق نشرها .

الوصف : تمثل التصويرة لعبة البولو (الكرة والصولجان) التي كانت من الالعب المحببة والمنتشرة لدى الفرس، ويتكون فريق اللعب من ستة لاعبين، ثلاثة منهم فى كل جانب على ظهور الجياد، ويلبسون سراويل وألشين يلتف حول الساق حتى الركبة وقيص، وقد أمسك كل منهم بعضا اللعب الطويلة (الصولجان أو الجوكان) (٩)، كما ظهر فى أعلى وأسفل قائما الهدف المحددان لساحة اللعب. وقد تم هذا المشهد فى ميدان يتقدم قصر حيث ظهر البناء فى خلفية التصويرة، والذي يتكون من طابقين، الاول فتحت به فتحات أبواب متسعة وقف فى كل منها رجل أو اثنان يراقبان ما يحدث، أما الطابق الثانى المقسم إلى أقسام يفصل بينها قوائم وتنتهى فى الجانبين بإفاريزمن بلاطات خزفية مزخرفة بزخارف هندسية، ومغطاة بسقف مسطح له حافة من أسفل على شكل شرافات مدببة، تظهر فيه فرقة موسيقية تستخدم آلات تشبه تماما الآلات التى تظهر فى مناظر المعارك الحربية اذ يقوم أربعة عازفين بدق الطبول الكبيرة بالمطارق الخشبية، بينما يقوم اثنان آخران بنفخ الابواق المخروطية الطويلة، وقد وقف شخص آخر يشير بيديه وكأنه يقود هذه الفرقة. ويشارك فى ذلك المشهد ثلاثة رجال احدهم فى اليمين واثنان فى اليسار يؤدون حركات راقصة.

وتعتبر هذه التصويرة مثالا للتصاوير التى تمثل لعبة البولو والتى يتضح منها أن هذه اللعبة كانت تتطلب حماسا شديدا يدل على ذلك

(٩) الجوكان، هو المحجن الذى تضرب به الكرة، ويعبر عنه خطأ بالصولجان وهو عبارة عن عصا مدهونة طولها نحو أربعة أذرع وبرأسها خشبة مخروطية معقوفة تزيد عن نصف ذراع.
د. أحمد عبد الرازق، وسائل التسلية، حاشية ٨، ص ١٠٤.

استخدام الآلات الموسيقية التي كانت تستخدم في تصاوير المعارك
للتحميس وهي الأبواق والطبول الكبيرة، وقد كان لموضوع التصوير
أكبر الأثر في إضفاء حركة وحيوية على التصوير إذ بدت الخيول في
حركة عنيفة، كما ظهر اللاعبون في حركات مختلفة اتسم بعضها
بالعنف وبعضها الآخر يتسم بالهدوء، وبالإضافة إلى التعبير عن
الحركة وإظهار بعض الانفعالات فقد أظهر المصور براعة في الاهتمام
بالزخارف الدقيقة والتي تمثلت في زخارف البناء وفي زخرفة سروج
بعض الخيل وفي الإطار المحيط بالتصوير والمكون من رسوم زهور
مذهبة.

والتصويرة تعبر تعبيراً صادقاً عن لعبة البولوطريقة لعبها وعدد
اللاعبين والذي يتكون هنا من ستة لاعبين اختلفت ملامحهم كما
تنوعت أغطية رؤوسهم، وتظهر نمط الملابس التي كانت تستعمل في
هذه اللعبة والتي تشبه تماماً ملابس الصيد، إلا أنه يلاحظ أن بعض
اللاعبين كان يخفى وجهه حتى لا يلحق به أى أذى، كما أن الآلات
الموسيقية المستخدمة هي نفس الآلات المستخدمة في تصاوير المعارك
الحربية وفي مناظر لعبة القبق التي تعتبر قليلة التمثيل في التصوير
الفارسي.

رقم اللوحة : (٧٤).

الموضوع : صوفي يرقص في فناء منزل.

المخطوط : بستان سعدى.

التاريخ : أواخر القرن ١٥ م.

مكان الحفظ : دار الكتب المصرية - القاهرة.

رقم الحفظ : ٦٠٠٧ س.

رقم الورقة : ٨٣ وجه .

المقاس : ٢٢ × ١٤,٢ سم .

المراجع : ١ - نصر الله مبشر الطرازى ، المرجع السابق ، لوحة ٢١ .

الوصف : تمثل التصويرة صوفياً يرقص فى فناء منزل وقد لبس الملابس المميزة للصوفية ورجال الدين والتي تتكون من فرجية (عباءة) مفتوحة من الامام وذات أكمام طويلة تغطى اليد، وهى التى تسمى فى بخارى وما وراء النهر (جامة)، وتحتها ثوب آخر طويل ومفتوح فتحة صغيرة من الامام من أسفل يسمى «يكتك» (١٠) وسروال ظهر فوق قدمى الصوفى، كما يضع رأسه عمامة متقنة اللفات. وقد انفل هذا الصوفى بأنغام الناي الذى راح يعزفه شاب يقف فى شرفة المنزل فى الطابق الثانى، بينما استرعى هذا المنظر انتباه الرجل الواقف بالباب فوقف يراقب ذلك فى ذهول وتعجب.

ويشكل الشكل المعمارى جانباً هاماً فى التصويرة ويتمثل فى رسم منزل يتكون من طابقين يؤدى إليه فتحة باب معقودة بعقد مفصص يعلوه أفريز مستطيل، ويحيط بكتلة الباب اطار مستطيل يشتمل على زخارف نباتية هندسية كما غطت بقية الجدران بلاطات تشتمل على زخارف بسيطة، أما فى الطابق الثانى فيعلو فتحة الباب نافذتان احدهما معقودة بعقد مفصص بينما الأخرى مستطيلة الشكل، وقد شغلت الجانب الآخر من هذا الطابق الشرفة المفتوحة من أحد الجوانب بفتحة معقودة بعقد متعدد الفصوص، ويغضى الجزء الأوسط من الشرفة قبة من ستة أوجه قطاعها مدبب محمولة على رقبة مرتفعة. ويتصل بالمنزل السور المكون من أجزاء مستطيلة تكون شكلاً مثنياً مع

(١٠) نصر الله مبشر الطرازى، المرجع السابق، ص ٣٧.

كتلة البناء، ويتخلل هذا السور فتحتا باب، احدهما تؤدي إلى الحديقة التي ظهرت فيها شجرتان مزهرتان كما ظهرت السماء باللون الأزرق وقد تخللتها رسوم النجوم والهلال.

وتعتبر هذه التصويرة مثالا ممتازا لرسوم العمائر في مدرسة بخارى المتأثرة لحد كبير بأسلوب بهزاد: فرسم المنزل هنا يشبه رسوم العمائر في تصاوير مخطوط بستان سعدى ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) المحفوظ في دار الكتب المصرية بالقاهرة حيث كانت رسوم العمائر من أهم العناصر في اثنتين من تصاويره، كما يبدو في التصويرة الاهتمام البالغ بتنفيذ الزخارف الدقيقة التي تمثلت في زخارف الاطار المحيط بفتحة الباب وزخرفة الجدران والسور والارضية المشكلة على هيئة نجوم سداسية تحصر بينها أشكال مسدسات.

وقد نجح المصور في التعبير عن الانفعال الذي بدا على ملامح الصوفى والشخص الواقف بالباب. وكما هي العادة في التصاوير الايرانية فان التصويرة تبدو مضيئة على الرغم من أن المصور قد عبر عن أن أحداث التصويرة قد تمت في الليل اذ رسم بعض النجوم والهلال ظاهرة في السماء.

وتتفق هذه التصويرة من حيث الموضوع وفي طريقة تمثيل العديد من العناصر مع تصويرة من بستان سعدى، بخارى ٩٦٣ هـ (١٥٥٦ م) محفوظ في المكتبة الاهلية في باريس (١١٨٧ فارسي) ورقة ٧٦ وجه، وتمثل درويشاً يرقص أمام منزل (١١) ويبدو الاتفاق بين التصويرتين

فى رسم الشكل المعمارى وفى جرعة الصوفى وكذلك الشاب الذى يقف فى الشرفة يعزف الناي وفى التعبير عن أن التصويرة تمت فى الليل برسم بعض النجوم والهلل.

ويظهر الاختلاف بين التصويرتين فى أن تصويرة دار الكتب تضم سوراً وحديقة بينما لا يوجد ذلك فى تصويرة المكتبة الاهلية، ويظهر فى تصويرة دار الكتب شخص بالباب يتابع ما يحدث فى دهشة، بينما نرى فى تصويرة المكتبة الاهلية أحد الأشخاص وقد اقترب من الصوفى محاولاً الإمساك به للتخفيف من تلك الحالة التى انتابته، وتعتبر هذه التصويرة الاخيرة تقليداً ناجحاً للتصويرة الاولى، ومعبرة عن الاسلوب التصويرى الذى ساد فى بخارى فى بلاط الشيبانيين والذى احتفظ بالكثير من عناصر التصويرة فى العصر التيمورى وبصفة خاصة اسلوب بهزاد.

وتتفق هذه التصويرة فى تنفيذ بعض العناصر مع غيرها من التصاوير فشكل الارضية المشتملة على بلاطات مزخرفة بأشكال نجوم سداسية، والباب الذى ينتهى قائمى الرأسىان على شكل نصف مروحة نخيلية مع تصويرة من مخطوط يضم أشعار جامى ٩٠١هـ (١٤٩٦م) محفوظ فى مجموعة كليكيان، من عمل بير أحمد وتمثل «درويشاً يرقص داخل قاعة» (١٢) كما يتفق شكل الباب المطل على الحديقة وشكل عقد الشرفة المتعدد الفصوص مع رسوم الابواب والعقود فى تصاوير مخطوط بستان سعدى ٩٣٩هـ (١٥٣٢م) المحفوظ فى متحف قصر المنيل بالقاهرة (١٣).

(12) Pope, (A.U.); Masterpieces. pl. 127.

(١٣) انظر: شكل ٢٦.

هذا من حيث الاسلوب التصويرى ، أما من حيث الموضوع فان التصويرة تعبر عن مدى تأثير الموسيقى فى نفوس الصوفية وهى تعيد للأذهان قصة جلال الدين الرومى مع الصاغة حيث كان يمر على حوانيت صائغى الذهب فإذا هو يرقص مع دقات مطارقهم الخفية (١٤) ، فالرقص عند الصوفية تعبير عن الانفعال الدينى الذى يتبعه حالة من الانجذاب يفقد معها الصوفى احساسه بالعالم الخارجى ، فقد جاء فى شرح أحوال أبى بكر الشيلى أنه كان يرقص عدة أيام تحت شجرة وهو يقول هو هو محاكيا يمامة تقول على الشجرة « كوكو » (١٥) .

رقم اللوحة : (٧٦) .

موضوع التصويرة : حلقة من حلقات سماع الصوفية .

المخطوط : ديوان الشاعر جامى (١٦) .

التاريخ : ٨٩٦ هـ (١٤٩٠ م) .

مكان الحفظ : متحف المتروبوليتان بنيويورك .

المراجع : ١ - ديماندا (م . س) الفنون الإسلامية ، شكل ٢٣ .

2 - Meier, (F); The mystic path pl: 1.

الوصف : تمثل التصويرة حلقة من حلقات سماع الصوفية فى حقيقة حيث يظهر فى التصويرة مجموعة من المتصوفة يؤدون حركاتهم الراقصة فى أوضاع مختلفة ، اذ يرفع بعضهم ذراعيه إلى أعلى ، ويمد بعضهم ذراعيه خلف ظهره ، ويبدو بعضهم وقد أصابه اعياء شديد فسقط على

(١٤) د . قاسم غنى ، تاريخ التصوف فى الإسلام ، ص ٥٦٩ .

(١٥) د . قاسم غنى ، نفس المرجع ، ص ٥٦٣ .

(١٦) عاش الشاعر جامى فى الفترة من ١٤١٤ إلى ١٤٩٢ م ويشتمل ديوانه على مجموعة من اشعار التصوف والغناء لذلك فان المخطوطات التى تضم ديوانه تشتمل على الكثير من مناظر حلقات سماع الصوفية .

الارض بينما البعض الآخر يترنح، 'وقد وصل هؤلاء إلى تلك الحالة نتيجة الحركة الشديدة التي يؤدونها والتي تتضح في حركة هؤلاء الذين يرقصون، كما يظهر الافراط في الحركة في تلك العمامات التي سقطت على الارض، وتلك الشيلان المتطايرة. وتقوم فرقة العزف بدورها في مثل هذه الحلقات، وتتكون هنا من عازف على الناي وضارب الدف ومصفق، وقد وقفت مجموعة من المتصوفة يشاهدون ما يحدث وقد بدا عليهم الوجوم، وقد ظهر أحدهم في الجانب الأيسر من أعلى يقف ممسكاً بعصا طويلة يستند عليها، وإلى جانبه سيدة وشاب يقرأ في كتاب، أما في الجانب الايمن فيظهر إلى جانب العازفين أحد الصوفية وقد غطى وجهه تماما، وربما كان هذا الغطاء الذي يغطي وجهه عباءة أحد المتصوفة الذين يقومون بالرقص حيث كان من المعتاد إذا ألقى الصوفى بعباءته على أحد الواقفين كانت هدية له. وقد تمت هذه الحلقة من حلقات السماع في الهواء الطلق حيث ظهرت رسوم الزهور المتناثرة في أرجاء التصويرة في ألوان مختلفة، كما ظهرت في الخلفية بعض الاشجار المتنوعة، والتصويرة تموج بالحركة ومفعمة بالحياة والتعبير عن الانفعالات والاحاسيس المختلفة للصوفية ومدى تأثير الموسيقى فيهم، قبالاضافة إلى استعداد الصوفى ووجود العلل والمقدمات التي تجعل الصوفى مهيبا للانجذاب، فان الاعمال الاخرى لا تخلو من تأثير في ظهور حالة الغناء، وتعتبر عاملا قويا لحصول حالة الوجد، ومن جملة ذلك الموسيقى والغناء والرقص والتي تسمى جميعا «السماع» (١٧).

(١٧) أنظر:

— د. قاسم غنى، المرجع السابق، ص ٥٥٧.

كما أن هذه التصويرة تنقل لنا صورة صادقة عن الصوفية ومراسم حلقات السماع عندهم ، وأشكال أزيائهم والتي تظهر واضحة في هذه التصويرة، واستمرت في تصاوير الصوفية في النصف الاول من القرن ١٦م ، ولعل من أهم ما يظهر في التصويرة بالاضافة إلى الدراويش وحركاتهم وأزيائهم ذلك الشخص المواجه والذي يضع على صدره كشكولا والذي كان من السمات المميزة لكثير من الصوفية (١٨).

ويعتبر بهزاد من أوائل المصورين المسلمين الذين تناولوا حلقات السماع وأحرز تقدماً ملحوظاً في تصويرها نظراً لمقدرته على اظهار الحركة والتعبير عن الانفعالات والاحاسيس المختلفة ، ويشبه رسوم الدراويش في هذه التصويرة رسوم الدراويش في تصويرة من مخطوط خمسة الامير خسرو دهلوى ، هراة ٨٩٠هـ (١٤٨٥م) محفوظة في مكتبة شيستر تيتي في دبلن (رقم ١٦٣ فارسي) وتمثل رقص الدراويش (١٩). ويبدو الاتفاق بين التصويرتين في أشكال المتصوفة وأزيائهم وملاحظهم وحركاتهم وفي آلات الموسيقى المشاركة ، وفي توزيع الأشخاص في التصويرة ، وهذه التصويرة تنسب أيضاً إلى بهزاد وتعتبر نموذجاً لتصاويره التي تمثل رسوم الدراويش والتي كانت نموذجاً اقتدى به الكثير من تلاميذه ، وظهرت في رسوم كثير منهم وحتى في تصويرة سلطان محمد (٢٠).

رقم اللوحة : (٧٧).

(١٨) أنظر: ص ٢٠٣.

(19) Martin (F.R.): The Miniature Painting. pl. 76.
- Farmer. (H.G.). Musikgeschichte. taf. 111.

(٢٠) لوحة (٧٧).

موضوع التصويرة : مجلس سماع الصوفية (٣١) .

المخطوط : ديوان حافظ .

التاريخ : ٩٣٣ هـ (١٥٢٧ م) .

مكان الحفظ : مجموعة كارتية .

رقم الورقة : ١٣٥ وجه .

المقاس : ١٧,٨ × ٢٨,٩ سم .

المراجع :

١ - د . زكى محمد حسن ، فنون الإسلام ، شكل ١٢٤ .

٢ - د . زكى محمد حسن ، أطلس الفنون الزخرفية ، شكل ٨٥٩

مكرر .

3 - Robinson, (B.W.) Drawings of the Masters. pl. 33.

4 - Welch (S.C.): Persian Painting pl. 18.

الوصف : تمثل التصويرة حلقة من حلقات سماع الصوفية حيث تلعب الموسيقى دوراً هاماً يساعد الصوفى على الوصول إلى مرحلة السكر والشطح ، وربما كان هذا المشهد يتم فى أحد خانقاوات أو تكايا الصوفية إذ أن البناء قد ظهر فى نوافذه بعض الصوفية أيضاً ، كما ظهرت أعلى البناء مجموعة من رسوم الملائكة المجنحة التى تمرح وتتبادل الكؤوس هى الأخرى .

وتمثل التصويرة مجموعات من الصوفية الذين ينتسبون إلى طرق مختلفة عبرت عنهم أشكال ملابسهم وعماماتهم ، فنرى مجموعة ترتدى العباة الطويلة المفتوحة من الامام الطويلة الاكمام وأسفلها رداء طويل

(٢١) تصور التصويرة مقولة حافظ «لقد أخذ ملاك الرحمة كأس المرح والصخب» التى نقشت فى شطرتين أعلى البناء ، وربما كان المقصود بذلك تحول الصوفية إلى الشراب والسكر .

مربوط على الوسط بشال، وعلى رأسهم عمامات حمراء أو زرقاء يلتف حولها شال عدة طيات، بينما يجلس آخرون فى اليسار وقد وضعوا على أجسامهم فراء الماعز، وكما تنوعت ملابسهم فقد تنوعت حركاتهم أيضا فبينما يقوم بعضهم بالرقص نرى البعض الآخر وقد أعياه الرقص فأرتمى على الأرض، وراح البعض يتمايل وهو فى حالة الجلوس، كما أنشغل عدد منهم فى الشراب بنهم، وجاء شيخ بدورق الشراب إلى الشاب الواقف إلى جانب جرة كبيرة ليملاه له. وقد ظهر فى أعلى رف عليه مجموعة من أوانى الشراب ويبدو أن هذا الجزء من البناء هو الخاص بالشراب حيث ظهرت الجرار الكبيرة وأوانى الشراب.

أما فى الطابق الثانى فقد استند شيخ إلى جدار وراح يقرأ فى كتاب ولم ينس نصيبه من الشراب فوضع إلى جانبه دورق الشراب، وربما كان هذا هو الشاعر حافظ الشيرازى، وفى شرفة مجاورة يقف صبيان يحتسيان الشراب ويراقبان ما يحدث، بينما دلى رجل دورق معلق فى حبل إلى أحد الخدم ليملاه له بالشراب وقد قامت بالعزف جوقة تتكون من اثنين من ضاربى الدفوف وعازف الرباب وعازف الناي، كما شارك هؤلاء الجالسون على اليسار فقام أحدهم بضرب دف بينما يصفق الآخرون.

وهذه التصويرة تعتبر أحد النماذج الممتازة لدراسة أسلوب سلطان محمد والذى يوجد توقيعه أعلى باب البناء داخل جامعة. ويتمثل فى الاهتمام البالغ برسوم العماثر وزخرفتها بالزخارف الدقيقة المتقنة، والحرص على اظهار العمق واتباع قواعد المنظور وذلك برسم أكثر من جانب من جوانب البناء، كما يلاحظ أن رسم الشرفة هنا يتفق مع

رسم الشرفة فى تصويره من عمل ميرزا على من مخطوط خمسة نظامى ٩٤٦ - ٩٥٠ هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣ م)، محفوظ فى المتحف البريطانى وتمثل برباد يعزف لخسرو (٢٢)، والتي يظهر فيها تأثر ميرزا على بأسلوب والده سلطان محمد فى رسم العمائر، كما تظهر التصويرة مقدرة سلطان محمد الفائقة فى حشد عدد كبير من الأشخاص فى التصويرة والاستفادة بأجزاء التصويرة المختلفة فى رسم الاشخاص، مثل وضعهم فى الشرافات وأعلى المبنى، وهذا الحشد الكبير من الناس اتسم بالحركة المختلفة المتنوعة، والانفعالات والاحاسيس المتباينة، وهى بذلك ممثلة للنواحي الابتكارية التى تميز بها اسلوب سلطان محمد وتأثر به ولديه ميرزا على ومحمدى، والتي من أهمها الاهتمام بالموضوعات الفكاهية الساخرة والحركات الغريبة.

والتصويرة بالاضافة إلى ذلك تصور احدى الطرق الصوفية التى انتشرت فى ايران وغيرها من بلاد العالم الإسلامى، وهى الطائفة القلندرية التى تميزت باتخاذ أشكال وحركات غريبة، ويظهر هؤلاء فى الثلاثة الذين إلى اليسار والذين حلّقوا رءوسهم تماما ولحاهم ووضعوا على أجسامهم فراء الماعز، كما يلاحظ أن التصويرة نقلت بعض الحركات الغريبة ذات الطابع الفكاهى الساخر، والتي لم يكن يقدم عليها المصورون من قبل الا قليلا مثل تصويرة من مقامات الحريرى تمثل أبازيد يتطفل على مجموعة جمعهم مجلس شراب فى حانة، وقد أصبح هذا الأسلوب فى رسم الحركات الفكاهية الساخرة من الخصائص التى تميز بها اسلوب سلطان محمد ومحمدى.

رقم اللوحة : (٧٨).

موضوع التصويرة : همى فى قصر.

المخطوط : تصوير فردية .

التاريخ : ٨٣٠ هـ (١٤٢٧ م) .

مكان الحفظ : المكتبة الاهلية في فيينا .

المراجع : Robison (B.W.); Drawings of the Masters. pl. 13.

الوصف : تتناول هذه التصويرة موضوعا تطرق إليه المصور الفارسي في العصر التيمورى واستمر ذلك في العصر الصفوى ، ويتمثل ذلك في تصوير الملائكة في مجالس طرب حيث يعزفن الآلات الموسيقية أو يرقصن ، فيظهر في التصوير بناء على شكل قاعة كبيرة مرتفعة ومعقودة وقد غطيت جدرانها ببلاطات خزفية مزخرفة بزخارف نباتية وهندسية ، كما فتحت فيها عدة فتحات مستطيلة ، وفي الفتحات العليا يظهر بعض الملائكة يراقبن ما يحدث في القاعة ، ويتصدر هماى القاعة حيث يجلس على مقعد مرتفع يتكون ظهره من أقواس متتالية تلتقى في قمة مدببة (٢٣) ، ويعلو كل زاوية من زواياه شكل طائر ، ويبدو وقد رفع يده وكأنه يتوسل إلى الله ، ويرتدى قباءاً أحمرأً يعلوه خفتان أسود ويضع على رأسه تاجاً مذهباً ، وقد أمسك بمنديل باحدى يديه وتقف أمامه سيدة تشير إليه باحدى يديها .

وفي الامام مجموعة من رسوم الملائكة في حركات مختلفة ففي اليمن تجلس أحدهن تعزف على الجناك بينما تضرب الاخرى دفاً ، ويقابلها في اليسار اثنتان تبدو احدهما وكأنها تعزف قانوناً بينما تمسك الأخرى ما يشبه المزمار المزدوج ، وفي الوسط وعلى جانبي الخوان يقف ملاكان يؤديان رقصة هادئة ، وتظهر التى في اليسار وقد خرج من رأسها وظهرها هب ، وقد توزعت بقية الملائكة

(٢٣) أنظر شكل (٦ ج) .

على الجانبين، بعضهم جلوس على الارض أو على مقعد والبعض وقوف.

وتعتبر التصوير ذات سمة مميزة وطابع غريب يعبر عن مزاج الشعب الفارسي وتخيله للطرب واعتباره احد السمات التي تشارك- ليس في مظاهر الحياة اليومية- ولكن في الجنة ولدى الملائكة أيضا، هذا من حيث الموضوع.

أما من حيث الاسلوب التصويرى فان التصويرة مثال لطراز هراة فى عهد بایسنقر والذى أبقي على كثير من العناصر التصويرية التي كانت سائدة فى عصر شاه رخ ومن ذلك أشكال الأثاث مثل المقعد والخوان ذى الارجل المقوسة^(٢٤). وقد أضفى المصور على التصويرة توازنا وتماثلا فى توزيع العناصر متخذا من مقعد هماى والمباخر الكبيرة والخوان مركزا متوسطا للتصويرة حيث وزعت حولها العناصر بتمائل، كما كان للتنوع فى ملامح الاشخاص وهيئاتهم وأشكال أزيائهم وكذلك تنوع حركاتهم ما بين وقوف وجلوس وما بين عازفات يعزفن، وراقصات يرقصن فى هدوء، أو أولئك اللاتي جلسن يتجاذبن أطراف الحديث أو يرقبن ما يحدث، أكبر الاثر فى اضافة حركة على التصويرة.

وقد ظهرت عناية المصور وبراعته فى تنفيذ الزخارف الدقيقة المتقنة وذلك فى اعداد زخارف الحوائط والسجادة والمقعد والخوان، كما تعتبر التصويرة نموذجا مبكرا لمثل هذه الموضوعات التي تمثل الجنة ورسوم الملائكة يعزفن الموسيقى والتي وجدت بعد ذلك فى مدارس التصوير فى العصر الصفوى.

(٢٤) أنظر شكل (٢٠ب).



الخاتمة والنتائج

الخاتمة والنتائج

وبعد، فإن الفن الايراني الذي تبوأ مكانا بارزا بين الفنون الإسلامية قد حاز مكان الصدارة في فن المنمنمات والتي بلغت مبلغا فائقا من الجودة والاتقان في العصرين التيموري والصفوي، وكان لمناظر الطرب نصيب وافر في تصاوير المخطوطات والتحف التطبيقية في هذين العصرين.

ولقد أمكن من خلال دراسة مناظر الطرب والتي تميزت بتعدد عناصرها واختلاف أجوائها استخلاص الشكل المميز لكل عنصر في كل فترة بحيث يمكن اضافة قرائن جديدة يمكن الاعتماد عليها في تأريخ التصاوير أو نسبتها إلى مدرسة معينة أو مصور ما وبخاصة وأن القرائن التي يعتمد عليها في التعرف على التصاوير تعتبر قليلة وتكاد تقتصر على أشكال بعض الازياء وبصفة خاصة أغطية الرؤوس، والتي لا تكفي للاعتماد عليها في التأريخ خشية الخطأ، فقد ظهر على سبيل المثال المعطف القصير في كثير من رسوم الرجال والسيدات في تصويره تنسب إلى بهزاد وتمثل حديقة حسين ميرزا بايقرا (لوحة ١٨) مع أن مثل هذا المعطف غالبا ما يعتبر إحدى الخصائص المميزة للزى في فترة حكم الشاه عباس، وفي الوقت الذي اعتبرت فيه العصا التي تخرج

من العمامة من السمات المميزة لغطاء الرأس في المدرسة الصوفية الأولى فقد ظهرت العديد من التصاوير التي تنسب لتلك المدرسة ويظهر فيها بعض الأشخاص بعمامات بدون عصي، مثال ذلك تصويره من مخطوط ديوان حافظ ٩٣٣ هـ (١٥٢٧) محفوظ في مجموعة كارتيه من عمل سلطان محمد وتمثل «حلقه سماع الصوفية» (لوحة ٧٧) وفي تصويره من مخطوط العروش السبعة للشاعر جامي ٩٦٣-٩٧٣ هـ (١٥٥٦-١٥٦٥ م) محفوظ في متحف الفريرجلاري - واشنطن وتمثل «مشاهد في فناء وحديقة قصر» من عمل ميزرا على (لوحة ٤٣).

ومن النتائج التي أمكن التوصل إليها من خلال دراسة هذا الموضوع، نتائج تتعلق بالأسلوب الفني لبعض المصورين أو الموضوعات التصويرية، أو العناصر الفنية للتصوير، أو الجوانب الاجتماعية والفنية التي كانت سائدة في تلك الفترة، ومن ذلك :

أولاً: يعتبر المصور بهزاد أحد أهم المعالم الفنية في العصر التيموري وأوائل العصر الصفوي سواء كان ذلك من حيث تناوله لموضوعات مستحدثة مثل الصور الشخصية ورسوم الدراويش، والتناول المبتكر لقصة بهرام جور وأزده في رحلة الصيد، أو من حيث العناصر فان البركة المربعة وبداخلها مثنى (لوحة ١٢) (شكل ١٢) والجوسق (الكشك) المستطيل المغطى بقبة من ستة أوجه قطاعها مدبب (لوحة ١٢) (شكل ١٥) والسياج المكون من قوائم رأسية يقطعها قائمان أفقيان بدلا من قائم واحد (شكل ١٤) والعود الكامل (شكل ٣٠ ب) والطنبور ذو الصندوق الصوتي على شكل كمثرى (شكل ٣١ ج) تعتبر جميعاً من الخصائص التي تميز أسلوب بهزاد ومدرسته والتي كانت أكثر ما تكون وضوحاً في تصاوير مدرسة بخارى حيث حافظ الشيبانيون

فى بخارى على الكثر من التقاليد التصويرية فى أواخر العصر التيمورى .

ثانيا : استطاع المصور سلطان محمد أن يدخل على التصوير الايرانى طابعا فكاها ساخرا وذلك بتمثيل الموضوعات الهزلية أو تمثيل الاشخاص فى حركات وهيئات غريبة والتي ظهرت بشكل واضح فى رسوم الدراويش والتي انتقلت إلى ابنه محمدى (لوحة ٧٧) شكل (٣٧أ-ب) .

ثالثا : يعتبر المصور «ميرزا على» من أعظم مصورى ايران فى المدرسة الصفوية الاولى وان لم ينجح نجاحا تاما فى الحفاظ على النسب التشريحية فى رسوم الاشخاص حيث ظهوروا ذوى رقاب طويلة وأجسام نحيلة ، الا أنه قد نجح نجاحا باهرا فى اضافة شكلا جديدا ومميزا لكثير من عناصر التصويرة ومن ذلك شكل البركة المستديرة التى تحوى بداخلها شكلا من أوراق نباتية أو دوائر صغيرة (لوحة ٤٣) (شكل ٣أ، ب) ، وفى شكل السياج الذى تفرد به أيضا دون بقية المصورين ، وقد أضفى عليه طابعا زخرفيا فائقا باشماله على أشكال هندسية متداخلة معقدة تنم عن مقدرة وبراعة فائقة (لوحة ٤٥) (شكل ٥) كما كان له أسلوب مميز فى رسم المقعد حيث أضفى عليه طابعا زخرفيا أيضا سواء فى النهايات العليا والارجل المشكلة على شكل ورقة نباتية أو فى جوانب المقعد ذاته (شكل ١٢) وكان ذلك الحال أيضا فى تناوله للجوسق (الكشك) والذى اتخذ شكلا مميزا عبارة عن صندوق مستطيل مغطى فى منتصف السقف بقبة بصلية الشكل (شكل ١٦) ، وان كان هناك اتفاق فى شكل المقعد بينه وبين أقاميرك ، الا أنه متفرد فى رسم الجوسق .

رابعاً: يعتبر الشكل المفصص والشكل المثلث من الاشكال المميزة
لرسوم البركة فى تصاوير العصر التيمورى (شكل ١ أ، ب)، ويعتبر
الشكل المربع والمستطيل من الاشكال المميزة لرسوم البركة فى العصر
الصفوى، وإنفرد ميرزا على بالشكل الدائرى .

خامساً: كان السياج فى تصاوير العصر المغولى والنصف الأول من العصر
التيمورى يتكون من عدد القوائم الرأسية يحدها من أعلى قائم أفقى، بينما
أضيف فى تصاوير أواخر العصر التيمورى قائم أفقى آخر فأصبح
السياج يقسم إلى مستطيلات سفلية كبيرة وعلوية أصغر (شكل ٤ أ)
وقد أضاف سلطان محمد على رسم السياج طابعا أكثر زخرفية وذلك بأن
جعل القوائم الرأسية تمتد قليلا وتنتهى من أعلى بأشكال معينة
(شكل ٤ ب) أو تشكيل الجزء العلوى على شكل نجوم ثمانية الشكل
(شكل ٤ ج)، وإنفرد ميرزا على بالسياج المكون من وحدات هندسية
دقيقة متشابكة ومتداخلة (شكل ٥).

سادساً: يعتبر المقعد المكون ظهره من أقواس متتالية تلتقى فى قمة
مدببة، وقد ينتهى كل قوس على شكل ورقة نباتية أو طائر (شكل
٦ أ، ب، ج) من الاشكال المميزة لرسوم المقعد فى تصاوير القرن
١٤م، والنصف الأول من القرن ١٥م ويعتبر المقعد السداسى
المنخفض الظهر والشكل من القوائم الرفيعة (شكل ٨) من أشكال
المقاعد فى تصاوير القرن ١٤م والنصف الأول من القرن ١٥م. أما
فى أواخر القرن ١٥م والنصف الأول من القرن ١٦م فكان المقعد
المستطيل (شكل ١٤) هو الأكثر تمثيلاً فى التصاوير. أما أكثر أنواع
المقاعد تمثيلاً فى تصاوير القرن ١٦م فهو المقعد السداسى المرتفع الظهر
(شكل ١٠، ١١، ١٢) وقد أصبح المقعد السداسى بدون ظهر هو
الغالب فى تصاوير أواخر القرن ١٦م والقرن ١٧م (شكل ١٣).

سابعاً : ظهرت رسوم الجواسق (الأكشاك) فى تصاوير نهاية العصر التيمورى واستمرت طوال العصر الصفوى، ويعتبر الشكل المستطيل المغطى فى وسطه بقبة من ستة أوجه قطاعها مدبب من خصائص تصاوير بهزاد ومدرسة بخارى (شكل ١٥). أما المستطيل المغطى فى منتصفه بقبة بصلية (شكل ١٦) فن مميزات أسلوب ميرزا على، وقد أصبح الشكل السداسى هو أكثر الاشكال فى تصاوير النصف الثانى من القرن ١٦ م، والقرن ١٧ م، ومنه نوعان، الاول عبارة عن شكل سداسى مغطى بكامله بقبة من ستة أوجه قطاعها مدبب (شكل ١٧) وكان هذا مميزاً لتصاوير النصف الثانى من القرن ١٦ م والثانى وهو الشكل السداسى المغطى فى منتصفه بقبة من ستة أوجه قطاعها مدبب (شكل ١٨) فخاض بتصاوير بداية القرن ١٧ م، وقد ظهر فى أواخر القرن ١٦ م، وبداية القرن ١٧ م نوع من الجواسق السداسية المكونة من طابقين يودى إليها سلم ومغطاة بقبة مدببة والشبيهة برسوم القصور (شكل ١٩).

ثامناً : حرصاً على ايجاد تماثل فى التصويرة فقد كان الحوان متفقا فى الشكل العام وأحياناً فى الزخارف مع شكل المقعد أو الجوسق.

تاسعاً : ظلت رسوم السجاد فى تصاوير القرن ١٤ م، وحتى أواخر القرن ١٥ م تتكون من زخارف هندسية فى الساحة يحيط بها اطار يتكون من حروف كوفية مجدولة (شكل ٢١) حتى أدخلت رسوم الزخارف النباتية (الارابيسك) فى رسوم السجاد فى تصاوير أواخر القرن ١٥ م واستمرت فى القرن ١٦ م.

عاشراً : تعتبر المظلة المشكلة على هيئة مثلث مقطوع القمة والمفتوح من الامام والمحمول على قائم خشبى من مميزات رسوم المظلات فى العصر التيمورى (شكل ٢٣) حيث أصبحت المظلة فى تصاوير العصر

الصفوى عبارة عن قطعة مستطيلة أو مربعة مشابهة تماما فى الشكل والزخارف للسجادة التى أسفلها ومحمولة على أربعة قوائم (شكل ٢٤).

حادى عشر: يعتبر العقد الثلاثى الفصوص (المداثن) (شكل ٢٥) من مميزات رسوم العمائر فى تصاوير العصر التيمورى، وكان للعقد المتعدد الفصوص (شكل ٢٦) دور بارز أيضا فى تصاوير العصر التيمورى الا أن الأخير استمر فى تصاوير العصر الصفوى أيضا، بينما اقتصر ظهور العقد المدبب (شكل ٢٧) على تصاوير العصر الصفوى. وتعتبر هذه الانماط من العقود من خلال مقارنتها بالعمائر المعاصرة ممثلة للواقع الذى كانت عليه أشكال العقود، وكذلك المنازل التى ظهرت دائما مكونة من طابقين (شكل ٢٨) متفقة مع ما ورد عن المنازل فى تلك الفترة.

ثانى عشر: أمكن من خلال الدراسة أيضا التعرف على أشكال الآلات الموسيقية فى الفترات المختلفة، فيعتبر العود الذى تنتهى رقبته على شكل نصف مروحة نخيلية أو شكل نصف دائرى من مميزات رسوم آلة العود فى تصاوير القرن ١٤م والنصف الاول من القرن ١٥م (شكل ٣٠ أ)، وفى النصف الثانى من القرن ١٥م والقرن ١٦م أصبح العود أكبر حجما كما أن الرقبة تنتهى بانحناء بسيط (شكل ٣٠ ب-ج).

ثالث عشر: كان الطنبور فى تصاوير القرن ١٤م والنصف الاول من القرن ١٥م يتكون من صندوق دائرى يتصل برقبة طويلة تضيق قرب نهايتها (شكل ٣١، أ-ب) أما فى تصاوير النصف الثانى من القرن ١٥م والقرن ١٦م فكان الطنبور يتكون من صندوق صوتى على شكل كمثرى يتصل برقبة طويلة ضيقة (شكل ٣١ ج).

رابع عشر: تنفرد تصاوير الطرب في العصر الصفوي بظهور آلة الكنارة (شكل ٣٣) وآلة الكوبة (شكل ٣٥ ب، ج) وكذلك آلة الكرنای (شكل ٣٤ د).

خامس عشر: كشفت دراسة مناظر الطرب عن بعض النواحي الفنية مثل طريقة الغناء وذلك بوضع قطعة معدنية أو خشبية مستطيلة على الخد أثناء الغناء، كما تكشف عن المراحل المختلفة التي مر بها في الرقص في ايران في العصرين التيموري والصفوي والتي كانت تتمثل في الرقص بالشال في العصر التيموري، ثم ظهر الرقص بالمناديل والطقاطيق المستطيلة في تصاوير العصر الصفوي، وفي تصاوير أواخر العصر الصفوي ظهر الرقص بالخناجر (لوحة ٥٩).

سادس عشر: أمكن من خلال دراسة مناظر الطرب التعرف على بغض النواحي الاجتماعية مثل اشتراك النساء في مزاولة كافة الفنون من الموسيقى والرقص والغناء، كما كان الحضور في مجالس السلاطين والامراء مع زوجاتهم يقتصر على النساء من عازفات وخدم، ولم يظهر في تلك المجالس من الرجال الا الحاجب الذي يقف بالباب.

سابع عشر: أمكن التعرف على مظاهر الحياة الدينية وانتشار ظاهرة التصوف في ايران خلال العصرين التيموري والصفوي والتعرف على مراسم وتقاليد حلقات سماع الصوفية حيث كانت الموسيقى تشكل ملمحا هاما وأساسيا في تلك الحلقات.

ثامن عشر: أمكن التعرف على بعض الانشطة الرياضية والترفيهية التي كانت سائدة في ايران، ومن ذلك الصيد والكرة والجو كان والقبق، ولعب النرد والشطرنج.

تاسع عشر: بالاستفادة من هذا التتبع الدقيق للعناصر وتطورها في الفترات المختلفة فقد أمكن تأريخ العديد من مخطوطات دار الكتب المصرية ومتحف الفن الإسلامى التى رجعت إليها فى هذا البحث، كما أمكن تأريخ الكثير من التصاوير الفردية المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومتحف كلية الآثار جامعة القاهرة ومتحف جايزاندرسون ومتحف قصر المنيل.

عشرون: أمكن من خلال الدراسة التعرف على أحد المصورين الذين عملوا فى العصر الصفوى وهو المصور «أقا بهرام أفشار» والذي جاء توقيعه على رسم معقد فى صورة محفوظة فى الفرير جلارى فى واشنطن (أواخر القرن ١٦م) والذي يتفق من حيث الشكل والأسلوب التوقيعى وكذلك الأسلوب التصويرى مع أسلوب سلطان محمد مما يرجح أن يكون أحد تلاميذه الذين ساروا على نفس أسلوبه.



فهرس

اللوحات والأشكال

فهرس اللوحات والأشكال

أولاً اللوحات:

- لوحة (١): صحن من الحرف ذى البريق المعدنى — قاشان (بداية ق ١٣م) محفوظ فى مجموعة كليكيان، يضم فى القاع منظر عازفتين أحدهما تعزف عوداً وتضرب الأخرى دفاً.
- لوحة (٢): صحن من الحرف المينائى (ايران القرن ١٢ — ١٣م) محفوظ فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٧٧٣) يضم فى القاع رسم عازفة على الطنبور.
- لوحة (٣): بلاطة خزفية على شكل نجمة مثمانية من الحرف ذى البريق المعدنى (قاشان ١٢١٣) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وتضم رسم راقصة بين شجرتين.
- لوحة (٤): صحن من البرونز ايران (ق ١٢ — ١٣م) محفوظ فى مجموعة ديموت فى باريس عليه رسم يمثل قصة بهرام جور وأزدة فى رحلة الصيد.
- لوحة (٥): الاسكندر فى مجلس طرب، النصف الأول من القرن ١٥م. تصويرة فردية محفوظة فى متحف الفن الإسلامى — القاهرة (رقم ١٦٥٨٢) لم يسبق نشرها.
- لوحة (٦): فريدون فى مجلس طرب. من مخطوط الشاهنامه ٨٤٤هـ / ١٤٤١م)، محفوظة فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (٥٩ — تاريخ فارسى) ورقة (١٩ ظهر) لم يسبق نشرها.
- لوحة (٧): باريد يعزف لخسرو (الشاهنامه ٨٤٤هـ / ١٤٤١م) محفوظة فى دار الكتب المصرية (٥٩ — تاريخ فارسى) ورقة (٥٤٧ ظهر) لم يسبق نشرها.

- لوحة (٨): كيكافوس يستقبل شاعر. شاهنامه بايسنقر ٨٣٤هـ - (١٤٣٠م)، محفوظة في متحف قصر جلستان، طهران.
- لوحة (٩): تصوير فردية تمثل مجلس طرب في الهواء الطلق. شيراز النصف الثاني من القرن ١٥م، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة - رقم الحفظ (١٦٥٧٦) لم يسبق نشرها.
- لوحة (١٠): تصوير فردية تمثل أفراسياب يستقبل مجموعة من السيدات - شيراز حوالى ١٤٥٠ - ١٤٧٠م. محفوظة فى مجموعة هانس كراوس - نيويورك.
- لوحة (١١): تصوير فى صفحتين متقابلتين تمثل حديقة السلطان التيمورى حسين ميرزا بايقرا. من مرقعة جلشان (حوالى ٨٩٢هـ - ١٤٩٠م)، محفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران.
- لوحة (١٢): أمير بخارى فى مجلس شراب من مخطوط بستان سعدى (أواخر القرن ١٥م) محفوظة فى دار الكتب المصرية (٦٠٠٧س) ورقة ١ ظهر.
- لوحة (١٣): أمير بخارى فى مجلس فى الهواء الطلق. من مخطوط بستان سعدى ٩٣٩هـ (١٥٣٢م) محفوظ فى المتحف الخاص بقصر المنيل (رقم ٢٦/٢٣٠) لم يسبق نشرها.
- لوحة (١٤): مجلس طرب لشاب وفتاة، من ديوان حافظ (أواخر القرن ٩هـ/ ١٥م) محفوظة فى دار الكتب المصرية (٢ - أدب فارسى خليل أغا). ورقة (١٧ ظهر)، لم يسبق نشرها.
- لوحة (١٥): مجلس طرب لمحبين فى الهواء الطلق. من المخطوط السابق ورقة (٢٥ - وجه) لم يسبق نشرها.

لوحة (١٦): أمير في مجلس طرب في الهواء الطلق. تصوير فردية (النصف الأول من القرن ١٦ محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١). لم يسبق نشرها.

لوحة (١٧): أمير يستقبل ضيوفه في جوسق بحديقة. مرقعة جلشان (حوالي ١٥٣٠ - ١٥٤٠م) محفوظة في متحف قصر جلستان بطهران.

لوحة (١٨): تصوير من ديوان حافظ ٩٣٩هـ (١٥٣٣م) تمثل مجلس طرب في الهواء الطلق محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم (١٣٧٢٧) ورقة ١٩ لم يسبق نشرها.

لوحة (١٩): تصوير من نفس المخطوط تمثل مجلس أنس وطرب في الهواء الطلق. (ورقة ٢٣ وجه). لم يسبق نشرها.

لوحة (٢٠): الاحتفال برؤية هلال العيد. تصوير من ديوان حافظ ٩٣٣هـ / ١٥٢٧م محفوظ في متحف فوج للفن في جامعة هارفارد.

لوحة (٢١): تصوير من مخطوط الشاهنامه محفوظ في متحف طوبقا بوسراي في اسطنبول وتمثل مجلس طرب في ايوان وشرفة قصر.

لوحة (٢٢): خسرو وشيرين في مجلس طرب. تصوير من مخطوط خمسة خسرو دهلوى (١٠٠٢هـ / ١٥٩٣م) محفوظ في دار الكتب المصرية رقم (١٤٥ - م أدب فارسي) ورقة (١٥٩ - وجه) لم يسبق نشرها.

لوحة (٢٣): تيمور في مجلس طرب في حديقة قصر. مخطوط مجهول العنوان (١٠٦١هـ / ١٦٥١م) محفوظ في متحف الفن

الإسلامى بالقاهرة (١٣٦٩) ورقة (٢١ - ظهر) لم يسبق نشرها.

لوحة (٢٤): حفل استقبال فى فناء قصر. تصوير من المخطوط السابق. ورقة (٢٥ - وجه). لم يسبق نشرها.

لوحة (٢٥): تصوير فردية تمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق (ق ١١هـ / ١٧م) محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٤٦م). لم يسبق نشرها.

لوحة (٢٦): مجلس طرب فى الهواء الطلق (ق ١١هـ / ١٧م) تصوير فردية محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، القاهرة (رقم السجل ١٦٥٦٩).

لوحة (٢٧): الشاعر حافظ فى مجلس طرب. تصوير من ديوان حافظ (حوالى ١٧٠٠م) محفوظ فى متحف الفنون فى ليزج.

لوحة (٢٨): اعداد وليمة فى مجلس طرب فى الهواء الطلق (تصوير فردية محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة) (رقم ١٩٦٠). لم يسبق نشرها.

لوحة (٢٩): صفحة العنوان من مخطوط مجهول العنوان (ق ١١هـ / ١٧م) محفوظ فى مجموعة فيفر فى باريس وتشتمل على مناظر طرب وصيد.

لوحة (٣٠): باب من الخشب مدهون ومرسوم باللاكى (إيران ق ١١هـ / ١٧م) محفوظ فى متحف جاير أندرسون بالقاهرة (قاعة الحرم) رقم ٣٩٣، ١، ٢ ويشتمل على مناظر طرب داخل جامات مفصصة. لم يسبق نشرها.

لوحة (٣١): تفصيل من اللوحة السابقة ويمثل جامعة متعددة الفصوص وتشتمل على منظر طرب من عازقة على الجنك وضاربة على الدف.

لوحة (٣٢): تفصيل من اللوحة السابقة وتمثل جامعة متعددة الفصوص وتشتمل على رسم منظر طرب من عازقة على الجنك وضاربة على الدف.

لوحة (٣٣): باب من الخشب المرسوم والمدهون باللاكيه (ايران ق ١١هـ / ١٧م) محفوظ في متحف جاير أندرسون بالقاهرة (قاعة الحرم) رقم ٥٥١ - ١، ٢ ويشتمل على مناظر طرب وشراب ومناظر فلكية داخل جامات متعددة الفصوص. لم يسبق نشرها.

لوحة (٣٤): تفصيل من الباب السابق ويمثل جامعة متعددة الفصوص وتشتمل على منظر طرب يمثل عازف عود وبعض الأتباع في حالة سماع وشراب.

لوحة (٣٥): تفصيل من الباب السابق عبارة عن جامعة متعددة الفصوص وتشتمل على منظر طرب وشراب حيث تقوم دفافة بضرب الدف.

لوحة (٣٦): تفصيل من الباب السابق ويمثل جامعة مفصصة تشتمل على منظر رقص وشراب.

لوحة (٣٧): أمير في مجلس طرب في الهواء الطلق (ايران ق ١٧م) تصويرة منفذة باللاكيه على ورق مقوى على ظهر مرآة محفوظة في قاعة الكتابة بيت الكريتلية بالقاهرة (رقم ٧٩١) لم يسبق نشرها.

لوحة (٣٨): منظر طرب فى الهواء الطلق (ايران ق ١٧م) منفذ باللاكيه على ورق مقوى على ظهر مرآة زجاجية محفوظة فى قاعة الكتابة بيت الكريتلية بالقاهرة (بدون رقم سجل) لم يسبق نشرها.

لوحة (٣٩): منظر طرب فى الهواء الطلق منفذ على جلدة كتاب مدهونة ومرسومة باللاكيه (ايران النصف الأول من القرن ١٦م) محفوظة فى متحف الفنون فى ديسلدورف.

لوحة (٤٠): منظر طرب فى الهواء الطلق منفذ على جلدة كتاب مدهونة ومرسومة باللاكيه (ايران ق ١٧م) محفوظة فى مجموعة خاصة فى برلين.

لوحة (٤١): أمير بخارى يراقب مجلس طرب من شرفة. تصوير من مخطوط بستان سعدى (أواخر ق ٩هـ / ١٥م) محفوظ بدار الكتب المصرية. القاهرة، (رقم ٦٠٠٧ س) ورقة ٢ وجه لم يسبق نشرها.

لوحة (٤٢): مجلس طرب داخل قاعة. تصوير من مخطوط ديوان حافظ (ق ١٠هـ / ١٦م) محفوظ بدار الكتب المصرية (٣٥ — م أدب فارسى) ورقة ١١٩ وجه لم يسبق نشرها.

لوحة (٤٣): مشاهد فى ايوان وحديقة قصر. من مخطوط العروش السبعة للشاعر جامى (١٥٥٦ — ١٥٦٥م) محفوظ فى متحف الفريز جلارى فى واشنطن. من عمل ميرزا على.

لوحة (٤٤): زواج يوسف من زليخا. مخطوط يوسف وزليخا (ق ١٠هـ / ١٦م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (رقم

٤٦ — م أدب فارسی (ورقة ١٥٣ — وجه . لم يسبق نشرها .

لوحة (٤٥): برباد يعزف لخسرو . تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (١٥٣٩ — ١٥٤٣) محفوظ فى المتحف البريطانى . من عمل ميرزا على .

لوحة (٤٦): زواج مهر من الأميرة نواهيد . تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (٩٢٨ هـ — ١٥٢٢ م) محفوظ فى الفريز جلارى فى واشنطن .

لوحة (٤٧): حفل زواج . تصويرة من ديوان حافظ (أواخر ق ٩ هـ — ١٥ م) محفوظ فى دار الكتب المصرية (رقم ٢ — أدب فارسى خليل أغا) ورقة ٢٠ ظهر (لم يسبق نشرها) .

لوحة (٤٨): بهرام جور مع إحدى زوجاته فى الجوسق الأزرق . تصويرة منزوعة من مخطوط خمسة نظامى (النصف الثانى من ق ١٦ م) محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٥٦) لم يسبق نشرها .

لوحة (٤٩): بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب . تصويرة من خمسة نظامى ٩٨٣ هـ — ٩٨٧ هـ (١٥٧٥ — ١٥٧٩ م) محفوظ بدار الكتب المصرية (رقم ١٤٢ — م أدب فارسى) ورقة ١٥٨ ظهر . لم يسبق نشرها .

لوحة (٥٠): بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب . تصويرة من نفس المخطوط . ورقة ١٦٦ ظهر . لم يسبق نشرها .

لوحة (٥١): بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب . تصويرة من المخطوط السابق . ورقة ١٧٣ وجه . لم يسبق نشرها .

لوحة (٥٢): بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب . تصويرة من المخطوط السابق . ورقة ١٧٨ وجه . (لم يسبق نشرها) .

لوحة (٥٣): بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب . تصويرة من المخطوط السابق . ورقة ١٨٢ وجه . لم يسبق نشرها .

لوحة (٥٤): بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب تصويرة من مخطوط خمسة نظامى (النصف الثانى ق ١٦ م) محفوظ بدار الكتب المصرية (١٢٠ — أدب فارسى) ورقة ٢٠٧ وجه . لم يسبق نشرها .

لوحة (٥٥): بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب فى الجنات الثمانى تصويرة من مخطوط خمسة خسرو دهلوى (النصف الثانى من القرن ١٦ م) محفوظ بدار الكتب المصرية (١٤٥ — م أدب فارسى) ورقة ٢٠٦ ظهر . لم يسبق نشرها .

لوحة (٥٦): بهرام جور مع إحدى زوجاته فى مجلس طرب فى الجنات الثمانى تصويرة من نفس المخطوط . ورقة ٢١٥ وجه — لم يسبق نشرها .

لوحة (٥٧): بهرام جور مع الأميرة الترية فى القصر الأخضر . تصويرة فردية (شيراز النصف الثانى ق ١٦ م) محفوظة فى متحف اونتاريو الملكى فى كندا (رقم ٥ — ٢٩ — ٩٣٨) لم يسبق نشرها .

لوحة (٥٨): خسرو وشيرين فى مجلس طرب . خمسة نظامى (شيراز . النصف الثانى ق ١٦ م) محفوظة فى متحف أونتاريو

الملكى بكندا (رقم ٤ — ٢٦٨ — ٩٧٠) ورقة ٦٦ وجه .
لم يسبق نشرها .

لوحة (٥٩): لهراسب فى مجلس طرب . تصويرة منزوعة من الشاهنامه
(أواخر ق ١٠هـ — ١٦م) محفوظة فى متحف كلية الآثار
جامعة القاهرة (رقم ١٦٤٨) . (لم يسبق نشرها) .

لوحة (٦٠): مجلس طرب داخل قاعة . تصويرة من مخطوط مجهول
العنوان مؤرخ فى ١٠٢٦هـ (١٦٥١م) محفوظ فى متحف
الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٣٧٤٨) ورقة ١٣ ظهر .
(لم يسبق نشرها) .

لوحة (٦١): نص من ديوان أنورى فى مدح وزير الوزراء التكين ، وقد
ورد أسم أنورى فى السطر قبل الأخير . محفوظة فى
متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٥٠) .

لوحة (٦٢): الشاعر أنورى يلقي قصيدة فى مدح وزير الوزراء التكين .
تصويرة منزوعة من ديوان أنورى (النصف الثانى من
القرن ١٦م) محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة
القاهرة (رقم ١٩٥٠) . لم يسبق نشرها .

لوحة (٦٣): مجلس طرب فى فناء قصر فى حضرة السلطان محمود . تصويرة
منزوعة من ديوان أنورى (النصف الثانى من القرن
١٦م) محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة
(رقم ١٩٤٩) (لم يسبق نشرها) .

لوحة (٦٤): خسرو يحضر مقتل أفراسياب . تصويرة منزوعة من
الشاهنامه (أواخر ق ١٦م) محفوظة فى متحف الفن
الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٣٩٤٣) .

لوحة (٦٥): مشاهد داخل منتدى أو مقهى . تصوير فردية (ق ١٧م) محفوظة في متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٣٧) (لم يسبق نشرها) .

لوحة (٦٦): الشاه عباس وحاشيته فى مجلس طرب . تصوير فردية (ق ١١هـ / ١٧م) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى . القاهرة (رقم ١٦٥٨٧) (لم يسبق نشرها) .

لوحة (٦٧): بهرام جور وأزدة فى رحلة صيد . منظر على صحن من الحرف المينائى (ايران . ق ١٢م) .

لوحة (٦٨): بهرام جور وفتنة فى رحلة صيد . تصوير من منظومة هفت بيكر - خمسة نظامى (أواخر ق ١٥م) محفوظ بدار الكتب المصرية (رقم ١٢٠ - أدب فارسى) (ورقة ١٨١ ظهر) لم يسبق نشرها .

لوحة (٦٩): بهرام جور يستعرض مهارته فى الصيد أمام أزدة . تصوير من ديوان مير على شيرنوائى (١٥٢٦ - ١٥٢٧م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (رقم ٣١٦ - ٣١٧ تركى) ورقة ٣٥٠ ظهر .

لوحة (٧٠): بهرام جور يصيد الحمار الوحشى . تصوير من خمسة نظامى (شيراز ١٥١٥م) محفوظ فى مجموعة هانس كراوس Hans Kraws فى نيويورك .

لوحة (٧١): بهرام جور يستعرض مهارته فى الصيد يصيد أسد وحمار وحشى بسهم واحد . تصوير من خمسة نظامى ٩٤٦ - ٩٤٧هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣م) محفوظ فى المكتبة البريطانية ورقة ٢٠٢ ظهر .

لوحة (٧٢): تصويرة تمثل عدة مشاهد منها مشهد راع يرعى الغنم ويعزف الناي — تصويرة فردية محفوظة في متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٦٤) ترجع إلى النصف الثاني من القرن ١٦. (لم يسبق نشرها).

لوحة (٧٣): مجموعة يلعبون البولو في ميدان. تصويرة من ديوان حافظ ٨٩١هـ (١٤٨٩م) محفوظ بدار الكتب المصرية (رقم ٣٥ — م أدب فارسي) ورقة ١٨٤ وجه. (لم يسبق نشرها).

لوحة (٧٤): صوفى يرقص في فناء منزل. تصويرة من بستان سعدى (أواخر ق ١٥م) محفوظ في دار الكتب المصرية (رقم ٦٠٠٧ س) ورقة ٨٣ — وجه. (لم يسبق نشرها ملونة).

لوحة (٧٥): درويش يرقص أمام منزل. تصويرة من مخطوط بستان سعدى. بخارى ٩٦٣هـ (١٥٥٦م) محفوظ في المكتبة الأهلية في باريس (رقم ١١٨٧ فارسي) ورقة ٧٦ وجه.

لوحة (٧٦): حلقة من حلقات سماع الصوفية. تصويرة من ديوان الشاعر جامي (٨٩٦هـ / ١٤٩٠م) محفوظ في متحف المتروبوليتان بنيويورك.

لوحة (٧٧): مجلس سماع الصوفية. تصويرة من ديوان حافظ ٩٣٣هـ / ١٥٢٧م محفوظ في مجموعة كارتية في باريس ورقة ١٣٥ وجه.

لوحة (٧٨): همامي في قصر تحوطه الملائكة. تصويرة فردية — ٨٣٠هـ / ١٤٢٧م، محفوظ في المكتبة الأهلية في باريس.

ثانياً: الأشكال:

شكل (١-أ.ب) نماذج البركة في تصاوير العصر التيمورى . (من عمل الباحث).

شكل (٢-أ.ب) نماذج البركة في تصاوير العصر الصفوى . (من عمل الباحث).

شكل (٣-أ.ب) نماذج البركة في تصاوير ميرزا على (النصف الثانى من القرن ١٦م) (من عمل الباحث).

شكل (٤-أ.ب.ج) نماذج السياج في تصاوير العصرين التيمورى (من عمل الباحث).

شكل (٥) نموذج السياج في تصاوير ميرزا على (النصف الثانى من القرن ١٦م) (من عمل الباحث).

شكل (٦-أ.ب.ج) نماذج المقاعد في تصاوير القرنين ١٤ - ١٥م عن:

Upton (J.M.), and Acker man, (ph.).

Furniture, (A Survey. Vol. 111.).

شكل (٧) نموذج المقعد في تصاوير القرن ١٥م (من تصويـرة من شاهنامه بايسنقر ٨٣٤هـ / ١٤٣٠م) (من عمل الباحث).

شكل (٨) نموذج المقعد في تصاوير القرنين ١٤ - ١٥م عن:

شكل (٩) نموذج المقعد في تصاوير النصف الأول من القرن ١٦م (من تصويـرة محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة) رقم السجل ١. (من عمل الباحث).

- شكل (١٠) نموذج المقعد فى تصاوير النصف الأول من القرن
١٦م (من تصويرة من ديوان حافظ ٩٣٤هـ/
١٥٢٧م (من عمل الباحث).
- شكل (١١) نموذج المقعد فى تصاوير النصف الثانى من القرن
١٦م (من تصويرة محفوظة بمتحف كلية الآثار
جامعة القاهرة) رقم السجل ١٦٤٨ (من عمل
الباحث).
- شكل (١١) نموذج المقعد فى تصاوير النصف الثانى من القرن
١٦م (من تصويرة محفوظة بمتحف الآثار جامعة
القاهرة) رقم السجل ١٦٤٨ (من عمل الباحث).
- شكل (١٢) نموذج المقعد فى تصاوير أقاميرك وميرزا على
(النصف الثانى من القرن ١٦م).
- شكل (١٣) نموذج المقعد السداسى بدون ظهر من تصاوير أواخر
القرن ١٦م والقرن ١٧م (من عمل الباحث).
- شكل (١٤) نموذج المقعد المستطيل فى تصاوير أواخر العصر
التيمورى والعصر الصفوى. (من عمل الباحث).
- شكل (١٥) نموذج الجوسق (الكشك) المستطيل فى تصاوير
العصر الصفوى. (من عمل الباحث).
- شكل (١٦) نموذج الجوسق (الكشك) فى تصاوير ميرزا على
(النصف الثانى من القرن ١٦م). (من عمل
الباحث).
- شكل (١٧) نموذج الجوسق (الكشك) السداسى فى تصاوير
النصف الثانى من القرن ١٦م (من عمل
الباحث).

شكل (١٨) نموذج الجوسق (الكشك) السداسى فى تصاوير القرن ١٧م. (من عمل الباحث).

شكل (١٩) نموذج الجوسق (الكشك) من طابقين الشبيه بالقصور أواخر القرن ١٦م والقرن ١٧م (من عمل الباحث).

شكل (٢٠-أ.ب-ج.د-ح) نماذج الخوان فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى (من عمل الباحث).

شكل (٢١) نموذج لرسم السجاد فى تصاوير القرن ١٥م (من تصويرة من عمل ميرك خراسانى - خمسة نظامى ٩٠٠هـ / ١٤٩٥م). (من عمل الباحث).

شكل (٢٢-أ.ب) نماذج الخيام فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى. (من عمل الباحث).

شكل (٢٣) نموذج الظلات فى تصاوير العصر التيمورى. (من عمل الباحث).

شكل (٢٤) نموذج الظلات فى تصاوير أواخر العصر التيمورى والعصر الصفوى (من عمل الباحث).

شكل (٢٥) نموذج العقد الثلاثى الفصوص (المداثنى) فى تصاوير العصر التيمورى (من عمل الباحث).

شكل (٢٦) نموذج العقد المتعدد الفصوص فى تصاوير أواخر العصر التيمورى والعصر الصفوى (من عمل الباحث).

شكل (٢٧) نموذج العقد المدبب والمشمعل على رسوم ملائكة فى كوشته فى تصاوير العصر الصفوى (من عمل الباحث).

شكل (٢٨) نموذج المنازل فى تصاوير أواخر العصر التيمورى والعصر الصفوى الأول (من عمل الباحث).

شكل (٢٩-أ.ب.ج) أشكال آلة الجنك (الصنج) فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى (من عمل الباحث).

شكل (٣٠-أ.ب.ج) نماذج آلة العود فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى (من عمل الباحث).

شكل (٣١-أ.ب.ج) نماذج آلة الطنبور فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى (من عمل الباحث).

شكل (٣٢) نموذج آلة الربابة فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى (من عمل الباحث).

شكل (٣٣) نموذج آلة الكنارة فى تصوير من العصر الصفوى محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٤٦) (من عمل الباحث).

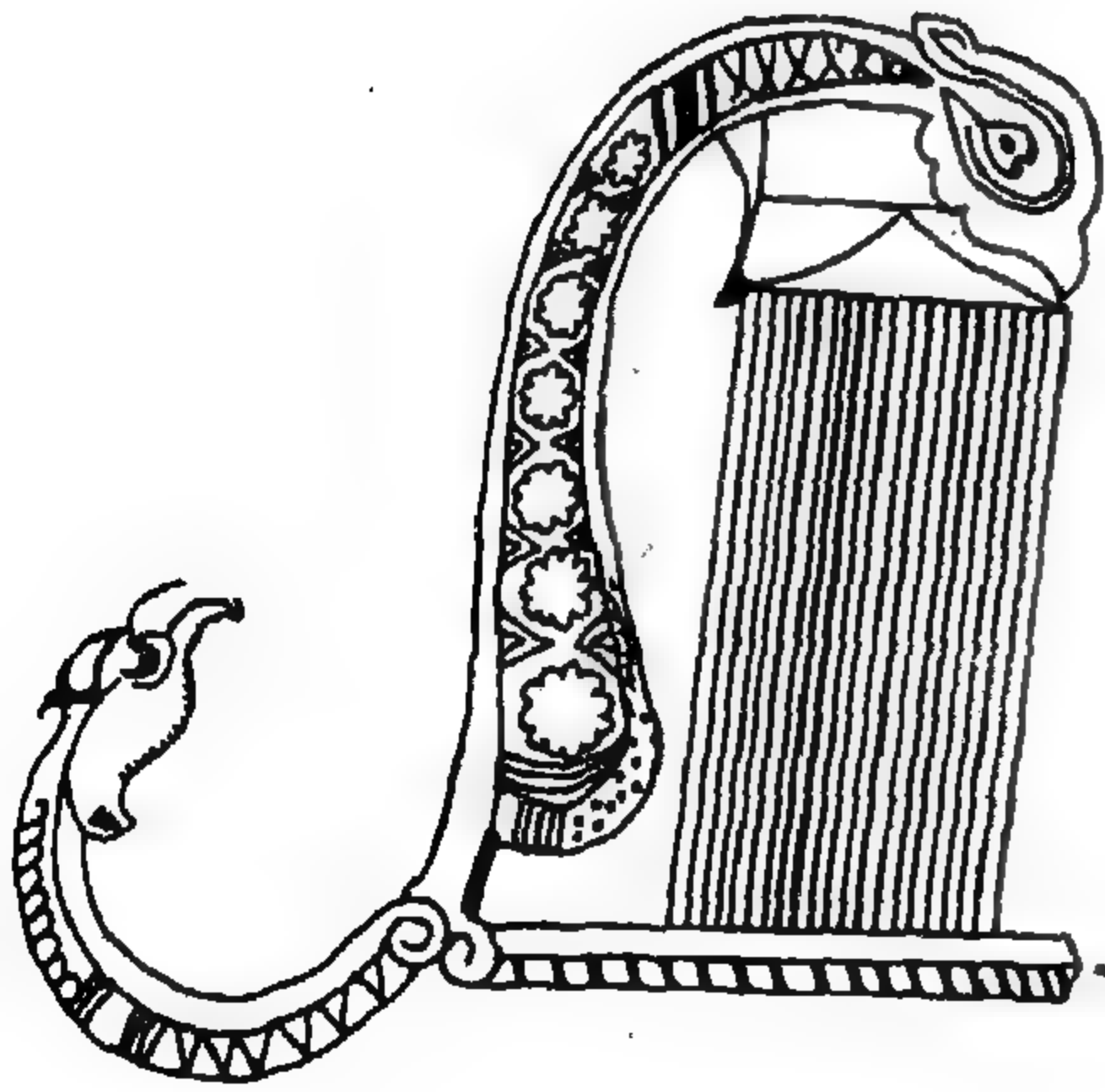
شكل (٣٤-أ.ب.ج.د) نماذج آلات النفخ فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى. (من عمل الباحث)

شكل (٣٥-أ.ب.ج.د) نماذج آلات الإيقاع فى تصاوير العصرين التيمورى والصفوى (من عمل الباحث).

شكل (٣٦-أ.ب) أشكال الدراويش فى تصاوير بهزاد ومدرسته، أواخر العصر التيمورى والمدرسة الصفوية الأولى. (من عمل الباحث).

شكل (٣٧-أ.ب) أشكال دراويش القلندرية فى تصاوير سلطان محمد ومحمدى (القرن ١٦م) و. (من عمل الباحث).

شكل (٣٨) نموذج للملائكة العازفة فى تصاوير العصر الصفوى. (من عمل الباحث).



قائمة المصادر والمراجع

العربية والأجنبية

أولاً: المصادر:

- ١- ابن اياس: (محمد بن أحمد بن اياس الحنفى)، بدائع الزهور فى وقائع الدهور، ج ٥، سنة ٩٢٢-٩٢٨ هـ (١٥١٦-١٥٢٢)، حققها وكتب المقدمة والفهارس د. محمد مصطفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م.
- ٢- ابن بطوطة (محمد بن عبدالله بن محمد بن ابراهيم اللواتى الطنجى)، ت ٧٧٩ هـ، تحفة النظار فى غرائب الامصار وعجائب الاسفار دار الكتاب اللبنانى، دار الكتاب المصرى، بدون تاريخ.
- ٣- ابن تفرى بردى (جمال الدين يوسف بن أبى المحاسن)، النجوم الزاهرة فى ملوك مصر القاهرة، الجزء ١٤، تحقيق: د. جمال محمد محرز، جمال محمد شلتوت، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٣٩١ هـ ١٩٧١ م.
- ٤- ابن الحاج (أبو عبدالله محمد بن محمد بن محمد العبدرى الفاسى المالكى) ت ٧٣٧ هـ، المدخل، ج ٣، دار الحديث، القاهرة، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.
- ٥- ابن حوقل (أبى القاسم محمد البغدادى): أواسط القرن ٤ هـ / ١٠ م، كتاب المسالك والممالك، طبعة ليدن، ١٨٧٣ م.
- ٦- ابن خلدون (عبد الرحمن): المقدمة، ج ٢، طبعة باريس، ١٨٥٨ م.
- ٧- ابن سيده (أبن الحسن على بن اسماعيل النحوى)، ت ٤٥٨ هـ، المخصص ج ١٣، طبعة بيروت، بدون تاريخ.
- ٨- البدلىسى (شرف خان):، شرفنامه، ج ٢، ترجمة: محمد على عونى، مراجعة: د. يحيى الخشاب، القاهرة، ١٩٦٢ م.

٩- البيرونى (أبى الريحانى محمد بن أحمد): كتاب الاثار الباقية عن القرون الخالية، تحقيق: د. أدوارد ساخاو، طبعة، ليبزج، ١٨٧٨ م.

١٠- العسقلانى (الحافظ بن حجر): ٧٧٣-٨٥٢ هـ، انباء الغمر بأبناء العمر، الجزء الثالث، تحقيق وتعليق: د. حسن حبشى، القاهرة، ١٣٩٢-١٩٧٢ م.

١١- ——— ٧٧٣ هـ، فتح البارى بشرح صحيح البخارى، ج ٦ الطبعة الاولى، مراجعة قص محب الدين الخطيب، دار الريان للتراث، القاهرة، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦ م.

١٢- العمرى (رشيد الدين محمد المعروف بالوطواط): ت ٥٧٣ هـ حدائق السحر فى دقائق الشعر، ترجمة: د. ابراهيم أمين الشواربى، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة، الطبعة الاولى، ١٣٦٤ هـ - ١٩٤٥ م.

١٣- الغزالى (أبو حامد محمد بن أحمد) ت ٥٠٥ هـ، أحياء علوم الدين، الجزء الثانى، مكتبة الدعوة الإسلامية، القاهرة، بدون تاريخ.

١٤- الغزولى (علاء الدين على بن عبد الله)، ت ٨١٥ هـ، مطالع البدور فى منازل السرور، ج ٢، الطبعة الاولى، مطبعة دار الوطن، مصر، سنة ١٣٠٠ هـ.

١٥- الفردوسى (أبو القاسم منصور بن مولانا فخر الدين احمد)؛ ت ٤١١ هـ، الشاهنامه، ترجمها نثرا: الفتح بن على البندارى، قارنها بالاصل الفارسى وأكمل ترجمتها فى مواضع وصححها وعلق عليها وقدم لها د. عبد الوهاب عزام، جزءان، الطبعة الاولى، مكتبة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٥٠ هـ / ١٩٣٢ م.

- ١٦- القزويني (أبو عبد الله زكريا بن محمد بن محمود القاضي) ت ٦٨٢هـ، آثار البلاد وأخبار العباد، طبعة بيروت، ١٣٨٠هـ / ١٩٦٠م.
- ١٧- القلقشندي (أبو العباس أحمد): كتاب صبح الاعشى، الاجزاء ٢، ٣، ٤، المطبعة الاميرية، القاهرة، ١٩١٤م.
- ١٨- المسعودي (أبي الحسن علي بن الحسين بن علي)، ت ٣٤٦هـ، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، كتاب التحرير، القاهرة ١٣٨٦هـ / ١٩٦٦م.
- ١٩- المقرئ (تقي الدين أبي العباس أحمد بن علي) ت ٨٤٥هـ، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ج ٢، القاهرة، ١٢٧٠هـ.
- ٢٠- السلوك لمعرفة دول الملوك، ٤ أجزاء، ١٢ مجلد، نشر وتحقيق: محمد مصطفى زيادة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠م.

ثانياً: المراجع العربية:

- ١- إبراهيم أمين الشواربي (دكتور): حافظ الشيرازي شاعر الغناء والغزل في إيران، مطبعة المعارف، مصر ١٩٤٤ م.
- ٢- إبراهيم الدسوقي شتا (دكتور): دور المتصوفة الإيرانيين في ميدان التصوف الإسلامي، (من كتاب: جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وإيران)، القاهرة، ١٩٧٥ م.
- ٣- _____: التصوف عند الفرس، سلسلة كتابك، العدد ٦٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨ م.
- ٤- أبو الحمد محمود فرغلي: تصاویر المخطوطات في عصر الأيوبيين، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١ م.
- ٥- _____: صور مخطوطات الشاهنامة المحفوظة بدار الكتب المصرية، رسالة دكتوراة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، القاهرة، ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦ م.
- ٦- أحمد أمين: العلماء في حضرة تيمورلنك، مجلة الثقافة، العدد ١٣، ٢٨ مارس، ١٩٣٩.
- ٧- أحمد تيمور: الموسيقى والغناء عند العرب، القاهرة، ١٩٦٣ م.
- ٨- أحمد حسن الباقوري: في عالم الصيد، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م.
- ٩- أحمد عبدالرازق أحمد (دكتور): وسائل التسلية عند المسلمين، (دراسات في الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجري)، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥ م.
- ١٠- أحمد فخرى (دكتور): دراسات في تاريخ الشرق القديم، (مصر والعراق - سوريا - اليمن - إيران)، الطبعة الرابعة، القاهرة، ١٩٨٤ م.

١١- أحمد محمد توفيق: الازياء الايرانية فى مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية، رسالة ماجستير، كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠.

١٢- أحمد محمد عيسى: الاصول الدينية للفنين الإسلامى والفارسى، مجلة رسالة الإسلام، عن بحث فى المكتبة الهندية فى لندن، بعنوان:

The religious Background of Islamic Art and Persian. Art-London. 1938.

١٣- أحمد المصرى: مراحل تطور الموسيقى الاوكسترالية، المجلة الموسيقية، العدد ١٥، القاهرة، مارس، ١٩٧٥ م.

١٤- آدم ميتز: الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى، الجزء الثانى، القاهرة، ١٩٥٧ م.

١٥- ادواردز (أ. س) الايسطة الايرانية، ترجمة: أحمد محمد عيسى، (كتاب تراث فارس بإشراف أربرى، الفصل التاسع، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، يناير، ١٩٥٩ م).

١٦- أربرى (أرثر): شيراز مدينة الاولياء والشعراء، (سلسلة مراكز الحضارة)، ترجمة: د. سامى مكارم، بيروت، نيويورك، ١٩٦٧ م.

١٧- ارمان (أدولف)، رانكه (هرمان)، مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة، ترجمة: د. عبد المنعم أبو بكر، كمال محرم، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٤٨ م.

١٨- أسد الله سورين: قصة ورقة وجلشاه، (مجلة رسالة اليونسكو، العدد ١٢٥، نوفمبر، ١٩٧١ م).

١٩- اسماعيل الشلقاني: دراسة عن الفلوت، المجلة الموسيقية، العدد ٢١، القاهرة، سبتمبر، ١٩٧٥ م.

٢٠- آمال أحمد العمرى: الشماعد المصرية فى مصر الإسلامية من الفتح العربى حتى نهاية العصر المملوكى. رسالة ماجستير كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٦٥.

٢١- أندري بارو: بلاد آشور نينوى وبابل، ترجمة: د. عيسى سلمان، سليم طه التكريتى، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، (سلسلة الكتب المترجمة، ١٩٧٧)، بغداد، ١٩٨٠ م.

٢٢- اتينجاوزن (ز.): بهزاد، دائرة المعارف الإسلامية، المجلد الثامن، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ.

٢٣- —: فن التصوير عند العرب، دار المطبوعات، بغداد،

٢٤- أيوار (ك) أيوان — دائرة المعارف الإسلامية، مجلد ٥، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ.

٢٥- —: بايسنقر غياث الدين بن شاهرخ، دائرة المعارف الإسلامية، المجلد السادس، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ.

٢٦- بارتولد (ف): الاتراك، الادب الجعثائى، دائرة المعارف الإسلامية، المجلد العاشر، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ.

٢٧- بديع جمعه (دكتور)، أحمد الخولى (دكتور): تاريخ الصفويين وحضارتهم، الجزء الاول، الطبعة الاولى، دار الرائد العربى، القاهرة، ١٩٧٦ م.

٢٨- البستاني (بطرس): كتاب دائرة المعارف، المجلد السادس، بيروت، ١٨٨٢ م.

- ٢٩- بنيون (لورنس): الرسم والتصوير فى آسيا، مجلة المجلة، العدد الثانى والعشرون، القاهرة، ١٩٥٨م.
- ٣٠- بوفّا (ل): ألغ بك، دائرة المعارف الإسلامية، المجلد الرابع، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ.
- ٣١- ———: التيمورية، دائرة المعارف الإسلامية، المجلد العاشر، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ.
- ٣٢- توفيق الطويل (دكتور): التصوف فى مصر إبان العصر العثمانى، القاهرة، ١٩٤٠م.
- ٣٣- ثروت عكاشة (دكتور): الفن المصرى، الجزء الثالث، دار المعارف القاهرة، ١٩٧٦م.
- ٣٤- ———: التصوير الإسلامى الدينى والعربى، الطبعة الاولى، بيروت، ١٩٧٧م.
- ٣٥- ———: التصوير الفارسى والتركى، بيروت، ١٩٨٣م.
- ٣٦- جرجى زيدان: تاريخ التمدن الإسلامى، مطبعة الهلال، مصر، ١٩٠٦م.
- ٣٧- جمال محمد محرز (دكتور): الرسوم الشخصية فى التصوير الإسلامى، مستخرج من مجلة كلية الآداب، العدد ٨، المجلد الاول، مطبعة جامعة فؤاد الاول، مايو، ١٩٤٦م.
- ٣٨- ———: التصوير الإسلامى ومدارسه، المكتبة الثقافية، العدد ٦١، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، مايو، ١٩٦٢م.
- ٣٩- جويتز (هـ.): فارس والهند بعد فتح محمود، ترجمة: د. أحمد الساداتى، (كتاب تراث فارس) الفصل الرابع، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، يناير، ١٩٥٩م.

- ٤٠- حربى أمين سليمان (دكتور): المؤرخ الايرانى الكبير غياث الدين خواندمير كما يبدو فى كتاب دستور الوزراء، تقديم الدكتور: فؤاد عبد المعطى الصياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠ م.
- ٤١- حسن الباشا (دكتور): تاريخ الفن فى العراق القديم، الطبعة الاولى، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٥٦ م.
- ٤٢- _____: الالقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والاثار، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ١٩٥٧.
- ٤٣- التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ١٩٥٩ م.
- ٤٤- _____: الفنون الإسلامية والوظائف على الاثار العربية، الجزء الثالث، مكتبة النهضة العربية، ١٩٦٦ م.
- ٤٥- _____: تاريخ الفن، عصر النهضة فى أوروبا، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٢ م.
- ٤٦- حسن عبد الوهاب: المصطلحات الفنية للعمارة الإسلامية، مجلة المجلة، العدد ٢٧، القاهرة، مارس ١٩٥٩ م.
- ٤٧- حسن محمد جوهر، محمد مرسى أبو الليل: (ايران سلسلة شعوب العالم)، العدد ٨، دار المعارف، مصر، ١٩٦١ م.
- ٤٨- حسن على محفوظ (دكتور): معجم الموسيقى العربية، مطبعة دار الجمهورية، بغداد، ١٩٦٤ م.
- ٤٩- حسين مجيب المصرى (دكتور): صلات بين العرب والفرس والترك، دراسة تاريخية أدبية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧١ م.

- ٥٠- حسين مجيب المصرى (دكتور): فضولى شاعر منسى من شعراء
الفارسية، مجلة المنتدى، السنة الاولى، العدد الثانى، القاهرة
١٩٧٨ م.
- ٥١- ———: أثر الفرس فى حضارة الإسلام، (من كتاب
دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر)،
المجلد الاول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥ م.
- ٥٢- حيدر بامات (ج- ريفوار): مجالس الإسلام، ترجمة: عادل زعيتر،
دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٦ م.
- ٥٣- دوجلاس بأريت: الفن الإسلامى ببلاد فارس، ترجمة: أحمد حمد
عيسى، مستخرج من كتاب تراث فارس بأشراف أربرى، دار
إحياء الكتب العربية، القاهرة، يناير، ١٩٥٩ م.
- ٥٤- دى بور (ت. ج): تاريخ الفلسفة فى الإسلام، الطبعة الرابعة،
ترجمة: د. محمد عبد الهادى أبوريده، القاهرة، ١٩٥٧ م.
- ٥٥- ديماندا (م. س) الفنون الإسلامية، ترجمة: أحمد محمد عيسى، دار
المعارف، مصر، ١٩٥٨ م.
- ٥٦- ربيع جامد خليفة: البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية،
رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧ م.
- ٥٧- ———: الصور الشخصية فى التصوير العثمانى، رسالة
دكتوراة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١ م.
- ٥٨- رزق الله منقربوس الصدفى: تاريخ دول الإسلام، الجزء الثالث،
مطبعة الهلال، مصر، ١٩٠٨ م.
- ٥٩- زامباور: معجم الأنساب والأسرات الحاكمة فى التاريخ
الإسلامى، الجزء الثانى، ترجمة: د. زكى محمد حسن، حسن
أحمد محمود وآخرون، مطبعة جامعة فؤاد الأول، القاهرة،

١٩٥٢ م.

٦٠- زكى محمد حسن (دكتور): التصوير فى الإسلام عند الفرس، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٦ م.

٦١- _____: العجوز والسلطان سنجر للمصورالايرانى ميرك، مجلة الثقافة، العدد ١١، القاهرة، ١٤ مارس، ١٩٣٩ م.

٦٢- _____: «من الكنوز الفنية فى مصر بستان سعدى فى دار الكتب المصرية»، مجلة الثقافة، العدد ٥٥، القاهرة، ١٦ يناير، ١٩٤٠ م.

٦٣- _____: الفنون الايرانية فى العصر الإسلامى، الطبعة الثانية، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٦ م.

٦٤- _____: فنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤٨ م.

٦٥- _____: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، بغداد، ١٩٥٦ م.

٦٦- ساكفيل (ف.و): الحقائق الفارسية، (كتاب تراث فارس)، الفصل العاشر، ترجمة: د. أحمد الساداتى، القاهرة، ١٩٥٩ م.

٦٧- سعاد ماهر محمد (دكتور): البيزرة فى التاريخ والاثار، مجلة الدارة، العدد الأول، المملكة العربية السعودية، ١٩٧٧ م.

٦٨- _____: الفنون الزخرفية، (من كتاب دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر)، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥ م.

٦٩- _____: كتاب الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ م.

٧٠- سعد الخادم: الرقص الشعبى فى مصر، المكتبة الثقافية، العدد ٨٦، القاهرة، ١٩٧٢ م.

٧١- سعيد عبدالفتاح عاشور (دكتور): المجتمع المصري فى عصر سلاطين المماليك، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٦٢ م.

٧٢- سليمان مظهر: المولوية يرقصون السيام على أنغام جلال الدين الرومى، (مجلة العربى، العدد ٣٤٨، الكويت، نوفمبر، ١٩٨٧ م).

٧٣- سميت الأصغر: جلاير، ترجمة: إبراهيم زكى خورشيد، دائرة المعارف الإسلامية، م ١٢، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ.

٧٤- سمير مالطى: الشاهنامة ملحمة الفرس الكبرى، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨١.

٧٥- السيد آدى شير: معجم الألفاظ الفارسية العربية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٠ م.

٧٦- سيد حسن نصر: الفن المقدس فى الحضارة الفارسية، مجلة رسالة اليونسكو، العدد ١٢٥، نوفمبر، ١٩٧١ م.

٧٧- شاخت وبوزورت: تراث الإسلام، القسم الثالث، ترجمة د. حسين مؤنس، إحسان صدقى العمدة، مراجعة: د. فؤاد زكريا، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٨ م.

٧٨- شاهين مكاريوس: تاريخ إيران، مطبعة المقتطف، مصر، ١٨٩٨ م.

٧٩- شجاده على الناطور (دكتور): الغناء والموسيقى حتى نهاية العصر الأموى، (مجلة المورد، مجلد ١٣، العدد ٤، بغداد، ١٩٨٤ م).

٨٠- صادق محمود الجميلى: تحقيق وشرح «كتاب الملاحى وأسمائها من قبل الموسيقى»، تأليف: أبى طالب الفضل بن سلمة عاصم

بن عاصم ، (المتوفى ٢٩٠هـ / ٩٠٢م) ، (مجلة المورد ، المجلد ١٣ ،
العدد ١٤ ، بغداد ، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م) .

٨١- صبحى أنور رشيد (دكتور) : الآلات الموسيقية فى العصور الأشورية
(المجلد الموسيقية العدد ١٥ ، بغداد ، ١٥ - مارس - ١٩٧٥ .

٨٢- _____ : الآلات الموسيقية فى العصور الإسلامية ، بغداد .

٨٣- طافور: الرحلة ، ترجمة وتقديم : د. حسن حبشى ، القاهرة ،
١٩٦٨م .

٨٤- طه ندا (دكتور) : الأعياد الفارسية فى العالم الإسلامى ، (مجلة
كلية الآداب جامعة الإسكندرية ، المجلد السابع عشر ، مطبعة
جامعة الإسكندرية ، ١٩٦٤م) .

٨٥- _____ : فصول من تاريخ الحضارة الإسلامية ، الاسكندرية ،
بدون تاريخ .

٨٦- ظمياء محمد عباس : من المخطوطات العربية فى الموسيقى ، تحقيق
لمخطوط « كشف الهموم والكرب فى شرح آلة الطرب » ،
المؤلف مجهول ، (مجلة المورد ، المجلد ١٣ ، العدد ٤ ، بغداد ،
١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م) .

٨٧- عاطف جودة نصر (دكتور) : الرمز الشعرى عند الصوفية ، الطبعة
الثالثة ، دار الاندلس للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٣م .

٨٨- عبد الرحمن بدوى (دكتور) : شطحات الصوفية ، الطبعة الثالثة
الكويت ، ١٩٧٨م .

٨٩- عبد الرحمن رأفت الباشا (دكتور) : الصيد عند العرب ، أدواته
وطرقه ، حيوانه الصائد والمصيد ، الطبعة الثالثة ، بيروت ،
١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م .

- ٩٠- عبد السلام عبد العزيز فهمى (دكتور): اللغة التركية العثمانية وصلتها باللغة الفارسية، مجلة المنتدى، السنة الاولى، العدد الثانى، القاهرة، ١٩٧٨ م.
- ٩١- عبد العزيز سليمان نوار، الشعوب الإسلامية فى التاريخ الحديث. القاهرة — بدون تاريخ.
- ٩٢- عبد العزيز صالح (دكتور): مصر والشرق الادنى القديم، مكتبة الانجلو القاهرة، ١٩٧٦ م.
- ٩٣- عبد النعيم محمد حسنين (دكتور): التقاء الحضارتين المصرية والإيرانية، من كتاب (جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وإيران)، القاهرة، ١٩٧٥ م.
- ٩٤- ———: قاموس الفارسية، الطبعة الاولى، دار الكتب الإسلامية، القاهرة/بيروت، ١٤٠٢ هـ/١٩٨٢ م.
- ٩٥- على رازى: تاريخ ايران، تهران، ١٣١٧ هـ.
- ٩٦- على الراعى (دكتور): المسرح عند العرب، (مجلة العربى)، العدد ٢٢٥، الكويت، أغسطس، ١٩٧٧ م.
- ٩٧- فارمر (هنرى جورج): الموسيقى والغناء فى ألف ليلة وليلة، ترجمة: د. حسين نصار، دار الفكر الحديث، القاهرة، بدون تاريخ.
- ٩٨- ———: البوق، دائرة المعارف الإسلامية، مجلد ٨، طبعة دار الشعب، القاهرة، بدون تاريخ.
- ٩٩- ———: تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة: د. حسين نصار، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٦ م.
- ١٠٠- الفامبرى (أرمينيوس): تاريخ بخارى منذ أقدم العصور حتى العصر

- الحاضر، ترجمة: د. أحمد محمود الساداتى، مراجعة: د. يحيى الخشاب، القاهرة، يوليو، ١٩٦٥ م.
- ١٠١- فايد العمروسى: الجوارى المغنيات، دار المعارف، مصر، ١٩٤٥ م.
- ١٠٢- فكرى بطرس: الموسيقى والغناء منذ بدء الخليقة للان، الاسكندرية، ١٩٥٨ م.
- ١٠٣- فلسفى (نصر الله): زند گانى شاه عباس اول، جلد اول، جاب بنحم (مقدمات سلطنت أوازولادت تايد شاهى)، انتشارات داتشكاه تهران، تهران، ١٣٣٢ هـ.
- ١٠٤- قاسم غنى (دكتور): تاريخ التصوف فى الإسلام، ترجمه عن الفارسية: صادق نشأت، راجعة: د. أحمد ناجى القيس، د. محمد مصطفى حلمى، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٠ م.
- ١٠٥- كامل خيرى التكرىتى: السجاد الإسلامى فى إيران حتى نهاية القرن ١٧ م، (رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، سبتمبر، ١٩٦٩ م).
- ١٠٦- كريستنسن (آرثر): إيران فى عهد الساسانيين، ترجمة: د. يحيى الخشاب، مراجعة: د. عبد الوهاب عزام، القاهرة، ١٩٥٧ م.
- ١٠٧- كرسى (أ. هـ): الفنون الإسلامية الفرعية وتأثيرها فى الفنون الأوربية، (تراث الإسلام، ج ١)، ترجمة: د. زكى محمد حسن، القاهرة، ١٩٣٦ م.
- ١٠٨- كونل (أرنست): الفن الإسلامى، ترجمة: د. أحمد موسى، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦ م.
- ١٠٩- لكسوف (أيرينا): الرقص المصرى القديم، ترجمة: د. محمد جمال الدين مختار، مراجعة: د. عبد المنعم أبوبكر، القاهرة، ١٩٦١ م.

١١٠-ليفى (ر.): فارسى والعرب : ترجمة : محمد كفافى ، (كتاب
تراث فارسى ، الفصل الثالث ، القاهرة ، دار احياء الكتب
العربية ، يناير ، ١٩٥٩).

١١١-_____ : أتورى ، دائرة المعارف الإسلامية ، م-٥ ، طبعة دار
الشعب ، القاهرة ، بدون تاريخ .

١١٢-مارسيه (ج) : البساتين فى الإسلام ، دائرة المعارف الإسلامية ،
م-٧ ، طبعة دار الشعب ، القاهرة ، بدون تاريخ .

١١٣-محمد السعيد عبد المؤمن : الظواهر الأدبية فى العصر الصفوى ،
تقديم د. يحيى الخشاب ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة
١٩٧٨ م .

١١٤-محمد عبد الجواد الاصمعى : تصوير وتجميل الكتب العربية فى
الإسلام ونوايغ المصورين والرسامين من العرب فى العصور
الإسلامية ، دار المعارف ، مصر ، ١٣٨٥ هـ / ١٩٦٥ م .

١١٥-محمد عبد القادر محمد (دكتور) : إيران منذ فجر التاريخ حتى
الفتح الإسلامى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٢ م .

١١٦-محمد على الأنسى : الدرارى اللامعات فى منتخبات اللغات
استانبول ، ١٣٢٠ هـ .

١١٧-محمد غنىمى هلال (دكتور) : الحياة العاطفية بين العذرية
والصوفية ، الطبعة الثانية ، مصر ، ١٩٧٦ م .

١١٨-محمد فريد وجدى ، دائرة معارف القرن العشرين ، المجلد الثانى ،
الطبعة الثالثة ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٧١ .

١١٩-محمد فريد كوبرلى : قيام الدولة العثمانية ، ترجمة د. أحمد السعيد
سليمان ، تقديم د. أحمد عزت عبد الكريم ، دار الكاتب العربى
للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ م .

١٢٠. محمد محمود ادریس (دكتور): رسوم السلاجقة ونظمهم الإجتماعية، الطبعة الأولى، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٣ م.
١٢١. محمد مختار باشا: كتاب التوفيقات الإلهامية فى مقارنة التواريخ الهجرية بالسنين الأفرائكية والقبطية، الطبعة الأولى، المطبعة الاميرية، بولاق، ١٣١١ هـ.
١٢٢. محمد مصطفى (دكتور): صور من مدرسة بهزاد فى المجموعات الفنية بالقاهرة، ترجمة: أحمد محمد عيسى، شتوتجارت، ألمانيا الغربية، ١٩٥٩ م.
١٢٣. ———: التصوير الإيراني فى العصرين التيمورى والصفوى، (من كتاب دراسات فى الفن الفارسى، القاهرة، ١٩٧١ م).
١٢٤. محمد نور الدين عبد المنعم (دكتور): الألفاظ الفارسية فى العامية المصرية، من كتاب (جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وإيران)، دار الثقافة للطباعة، القاهرة، ١٣٩٥ هـ / ١٩٧٥ م.
١٢٥. محمد أحمد الحفنى (دكتور): موسيقى قدماء المصريين، دار المطبوعات الراقية، القاهرة، ١٩٣٦ م.
١٢٦. محمود أحمد الحفنى (دكتور): موسيقى الممالك القديمة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٢ م.
١٢٧. ———: الرباب أصل الآلات الوترية، المجلة الموسيقية، العدد ١٦، أبريل، ١٩٧٥ م.
١٢٨. ———: الموسيقى فى عصر الدولة العباسية، المجلة الموسيقية، العدد ٢٥، يناير، ١٩٧٦ م.
١٢٩. محمود عباس حموده (دكتور): تاريخ الكتاب الإسلامى، مكتبة غريب، القاهرة، بدون تاريخ.

- ١٣٠-ملطبرون: الجغرافية العمومية، ج٣، ترجمة: رفاعة بك (الطهطاوى)، القاهرة، بدون تاريخ.
- ١٣١-مليخة رحمة الله: الغناء والموسيقى والمجالس الإجتماعية فى العصر العباسى، المجلة التاريخية المصرية، المجلد الخامس عشر، القاهرة، ١٩٦٩ م.
- ١٣٢-مينورسكى () تبريز، دائرة المعارف الإسلامية، المجلد ٩، طبعة دار الشعب، بدون تاريخ.
- ١٣٣-ناهد أحمد حافظ (دكتور)، الغناء فى القرن التاسع عشر، سلسلة (كتابك)، العدد ١٧٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤ م.
- ١٣٤-نبيل محمد عبد العزيز أحمد (دكتور): الطرب وألاته فى عصر الايوبيين والمماليك، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الاولى، ١٩٨٠ م.
- ١٣٥-نصر الله مبشر الطرازى: فهرس المخطوطات الفارسية التى تكتنيها دار الكتب المصرية حتى عام ١٩٦٣، القسم الأول (أ-ش)، القاهرة، ١٩٦٦ م.
- ١٣٦-_____: الفهرس الوصفى للمخطوطات الفارسية المزينة بالصور والمحفوظة بدار الكتب، تقديم د. ثروت عكاشة، القاهرة، مطبعة دار الكتب، ١٩٦٨ م.
- ١٣٧-نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية، دار المعارف، مصر، ١٩٧٤ م.
- ١٣٨-_____: فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧٥ م.
- ١٣٩-ولير (دونالد): إيران ماضيها وحاضرها، ترجمة د. عبد النعيم محمد حسنين، مراجعة وتقديم: د. إبراهيم أمين الشواربى، القاهرة،

١٣٧٧ هـ / ١٩٥٨ م.

١٤٠. ولش (أنطوني): فنون الكتاب، (من كتاب كنوز الفن الإسلامي معرض الفن الإسلامي - جنيف - ١٩٨٥ م)، ترجمة حصة صباح السالم، غادة حجاوي قدومي، طريف ناجي الحص، مراجعة د. أحمد عبد الرازق أحمد. لندن، ١٩٨٥ م.

١٤١. ولش (ستيوارت كاري): شاهنامه الشاه طهماسب، (من كتاب كنوز الفن الإسلامي، معرض الفن الإسلامي، ١٩٨٥ م)، ترجمة: حصة صباح السالم، غادة حجاوي قدومي، طريف ناجي الحص، مراجعة د. أحمد عبد الرازق أحمد، لندن، ١٩٨٥ م.

١٤٢. —: فالنامه شاه طهماسب، (كتاب النبوة)، من كنوز الفن الإسلامي، لندن، ١٩٨٥.

١٤٣. يحيى الخشاب: (دكتور)، كتاب تنسر، أقدم نص عن النظم التاريخية قبل الإسلام، جماعة الأزهر للنشر والتأليف، القاهرة. بدون تاريخ.

Ackerman, (P.H.),

Islamic Textile : (A Survey of Persian Art Vol. III. London, New York, 1939)

Standers, Banners and Badges. A Survey of Persian Art. Vol III London, New York. 1939.

The character of Persian Music. A Survey of Persian Art. Vol. III. London, New York. 1939.

Aga-Ogla, (M.),

Preliminary Notes of Some Persian Illustrated Mss. in the Topkapu Sarayi Muzesi. (Ars Islamica. Vol. I. part. I, Michigan, 1934.

Persian Book binding of the Fifteenth Century- Michigan 1935. (University of Michigan). 1935.

The Landscape Miniatures of An Anthology Manuscript of the Year 1398. (Ars Islamic Vol. 3, Part, I, Michigan, 1936.

Album de L'exposition d'art persane.

L'imprimerie de L'institut Francais D' Archeologie Orietale du Caire, 1935.

Andreson, (R.D.),

Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum, Vol. III. Musical Instruments. Oxford, 1976.

Arnold, (T.W.),

The Islamic Book. A contribution to its Art and History from VII-VIII Century.

The pegasus press, 1929.

Bihzad and his paintings in the Zafar- namah Ms London, 1930.

Painting in Islam.

(A Study of the place of pictorial Art in Muslim Culture With A new. Introduction by- Robinson (B.W.), New York, 1965.

Arseven (G.A.),

Les Arts Decoratifs Turcs.

Istahbul, 1952.

- Aslanapa (O.),
 Turkish Art and Architecture.
 London, 1977.
- Bauvat. (L.),
 Timurlang- (Enzyklopädie des Islam- Bd. IV, Leiden, Leipzig,
 1934).
- Binyon, (L.),
 The Poems of Nizami, London 1928.
- Binyon, (L.), Wilkinson, (J.V.S.), and Gray, (B), Persian Miniature
 Painting, London, 1933.
- Bloch, (E.), Peintures de Manuscrits Arabes, Persans et Turcs.
 de la Bibliothèque Nationale. Paris, (1914-1920).
 Les Enluminures des Manuscrits Orientaux Turc, Arabes et
 persans de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1926.
 Muslim painting. Paris, 1920.
- Briggs, (A).
 Timurid Carpets. (Ars Islamica, Vol. VII. pt. 1. Michigan, 1940).
- Coomaraswamy (A.K.),
 Les Miniatures Orientales de la Collection Golloubew au
 Museum of Fine Arts de Boston (Ars Asiatica, Vol. XII. Paris,
 Bruxelles, 1929).
- Creswell, (K.A.C.),
 A Bibliography of the Architecture, Arts, and Crafts of Islam.
 The American University press, Cairo, 1961.
- Diez, (E.),
 Die Kunst Der Islamischen Völker. Berlin, 1915.
- Engelbach, (R.),
 Harageh. London, 1923.
- Erdman (H.), und Andere.
 Iranische Kunst In Deutschen Museen. Wiesbaden, 1967.
- Erdman (K),
 Sieben hundert Jahre Orientteppich. (Zu Seiner Geschichte und
 Erforschung). Herford, 1966.
- Ettinghausen (R.),

Manuscript Illumination (A Survey of Persian Art, Vol. III. London, New York, 1939).

Farmer (H.G.).

Music and Musical Theory (A Survey of Persian Art, Vol. III. London, New York, 1939).

Musikgeschichte in Bildern. Bd. III. Der Islam. Leipzig, 1966.

Galdieri (E.),

Esfahan. Ali Qapu (An Architectural Survey). Rome, 1979.

Gray (B.),

Persian painting. London, 1930.

Persian painting from Miniatures of the XIII-XVI Centuries, Switzerland, 1947.

Iran. Persian painting, U.S.A., 1956.

Persische Malerei. Genéve, 1961.

Persian Miniatures from Ancient Manuscripts. Its edition, Milano, 1962.

La peinture persane. 2-edition. Geneve, 1977.

Grohman (A), and Arnold (T.W.),

Denkmäler Islamischen Buchkunst. München, 1929.

Grube (E.),

Muslim Miniature Paintings from the XII thto XIX thcentury, from collections in the U.S.A. and Canada. Venezia, 1962.

The World of Islam. London, 1966.

Islamic painting from the 11 thto the 18 thcentury, in the Collection of Hans. P. Kraus. New York, 1972.

Haig (T.W.).

Safawiden (Enzyklopaedie des Islam, Bd IV. Leiden, Leipzig, 1934).

Hassan (Z.M.),

Hunting as practised in Arab Countries of the middle ages. Cairo, 1837.

- Huart.
Les Calligraphes de les Miniaturistes de L'orient Musulman.
Paris, 1908.
- Hubbard (I.),
Ali Riza'i Abbasi (Ars Islamica, Vol.IV. University of Michigan
press, 1937).
- Ipsiroglu, (M.S),
Das Bild in Islam. Wien. 1971.
- Kenneth (V.M.),
The Oxford Companion to Music.
London, Oxford, New York, 1982.
- Kühnel, (E.),
Miniaturmalerei im Islamischen Orient, Berlin, 1923.
Islamische Kleinkunst. Berlin, 1926.
Book painting. (A Survey of Persian Art. Vol. III. London, New
York, 1939).
- Lane (A.),
Early Islamic pottery. London, 1953.
Later Islamic pottery. London, 1971.
- Lockhart (L.),
The fall of the Safavid and the Afghan Occupation of Persia.
Cambridge University press, 1958.
- Luschey (Sch),
The Pictorial Tile Cycle of Hast. Behast in Isfahan and its
Iconographic Tradition. Rome 1978.
- Martin (F.R.),
The Miniature painting and painters of Persia, India and Turkey
from the 8 th to the 18 th Century. 2 Vol S London, 1912.
Miniatures From the period of Timur in AMS of the poems of
Sultan Ahmed Jalair. Vienna, 1926.
- Meier, (F.),
The Mystic path. (The World of Islam. London, 1980).
- Migeon (G.),
La Ceramique Dans l'art Musulman. Tom. II. paris, 1913.

Moynihan (E.B.).

Paradise as a garden in Persia and Mughal India. London, 1979.

Musil (A.),

Kusejr Amra. Bd. 11. Wien, 1907.

O' Kane (B.),

Timurid Architecture in Khurasan. Mazda publishers, 1987.

PoPe (A.U.),

An Introduction to Persian Art, Since the Seventh Century, A.D. London, 1930.

Islamic Architecture (A Survey of Persian Art. Vol. 11., London, New York, 1939).

Carpets. The art of Carpets making (A Survey of Persian Art. Vol. 111. London, New York, 1939).

A Survey of Persian Art. Vols. IV. V. (plates). London, New York, 1939).

Masterpieces of Persian Art. New York, 1945.

Robinson (B.W.),

A Descriptive Catalogue of the Persian paintings in the Bodleian Library Oxford, 1958 .

Drawings of the Masters. Persian Drawings from the 14 th Century. New York, 1965.

Persian Miniature painting from Collections in the British Isles. London, 1967.

and Others.

Islamic painting and the arts of the Book. London, 1976.

Romer (H.R.),

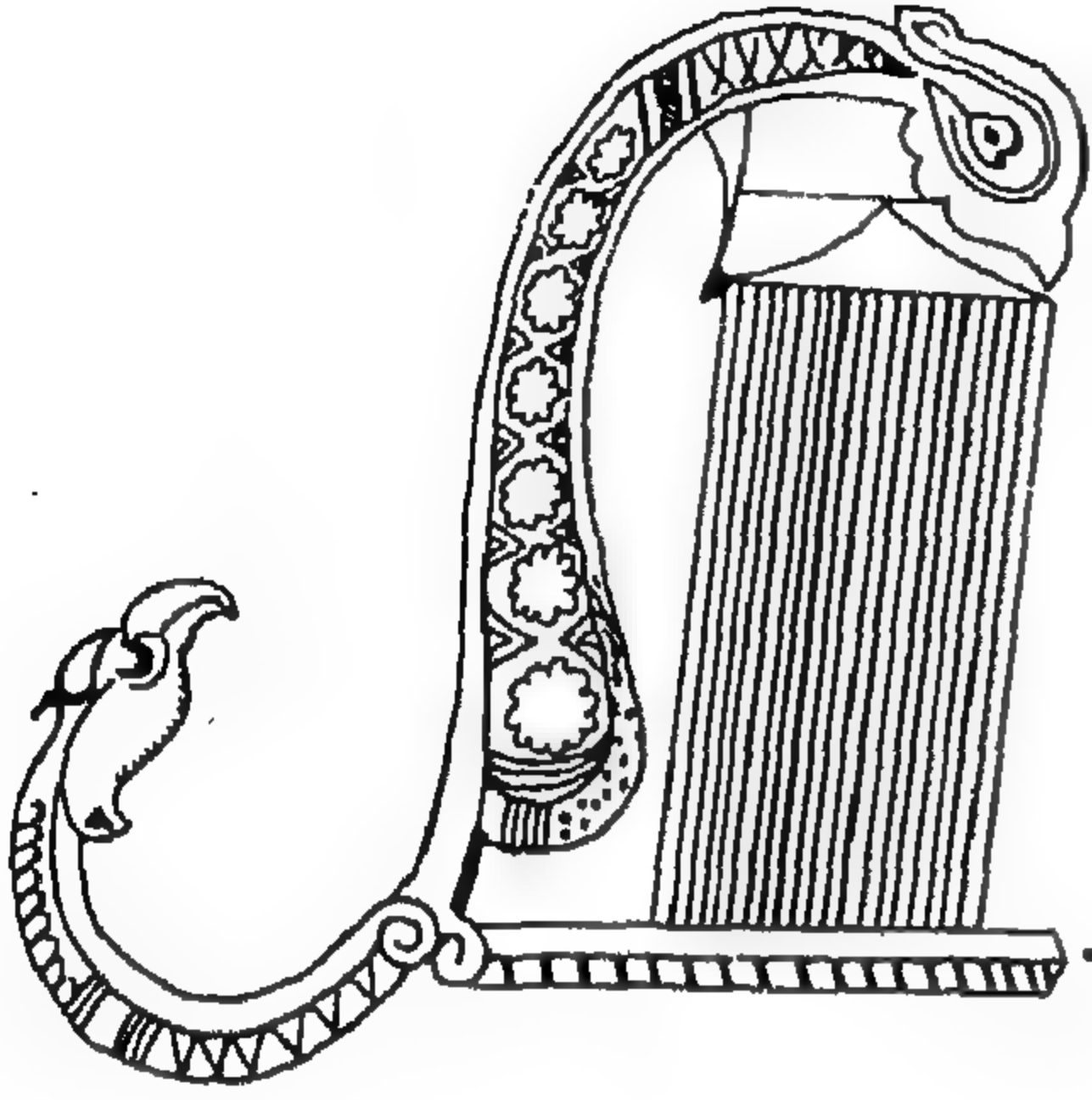
The Safavid period. (Cambridge History of Iran).
vol. 6. Cambridge University press, 1986

Sakisian (A.),

La Miniature persane du XII^e au XVII^e siècle, Paris 1929.

Contribution a l'Iconographie de la Turquie et de la Perse XV^e et XVI^e Siècles. (Ars Islamica. Vol. II. pt. 1. Michigan, 1936).

- El- Sanafawi (F.),
European Muscial Instruments reflect Egyptian Influences.
PRISM, Cairo , 1984.
- Sarre (F.),
Islamic Book bindings. London, 1923.
- Savory (R.M.),
Land of the lion and the sun. (The World of Islam London,
1980).
-
- Iran under the Safavids. 1st publish. Cambridge University
press, 1980 .
- Schulz (Ph. W.),
Die Persisch Islamische Miniaturmalerei. (ein Beitrag zur
Kunstgeschichte. Irans). 2 Vols. Leipzig, 1914.
- Upton, (J.M.) and Ackerman (Ph.),
Furniture (A Survey of Persian Art. Vol. III., London, New
York, 1939).
- Welch (A.),
Artists for the Shah. Late Sixteenth Century Painting at the
Imperial Court of Iran. London, 1976.
- Welch (S.C.),
Royal Persian Manuscripts. London, 1976.
- Persian Painting Five Royal Safavid Manuscripts of the
Sixteenth Century. New York, 1976.
- Wonders of the age. Masterpieces of early Safavid painting.
1501-1576. U.S.A., 1976.
- Wiet, (G.),
Les Mosques du Caire, paris, 1933.
- Zettersteen (K.V.),
Muzaffariden (Enzyklopaide des Islam. Bd. 111. Leiden,
Leipzig, 1936).



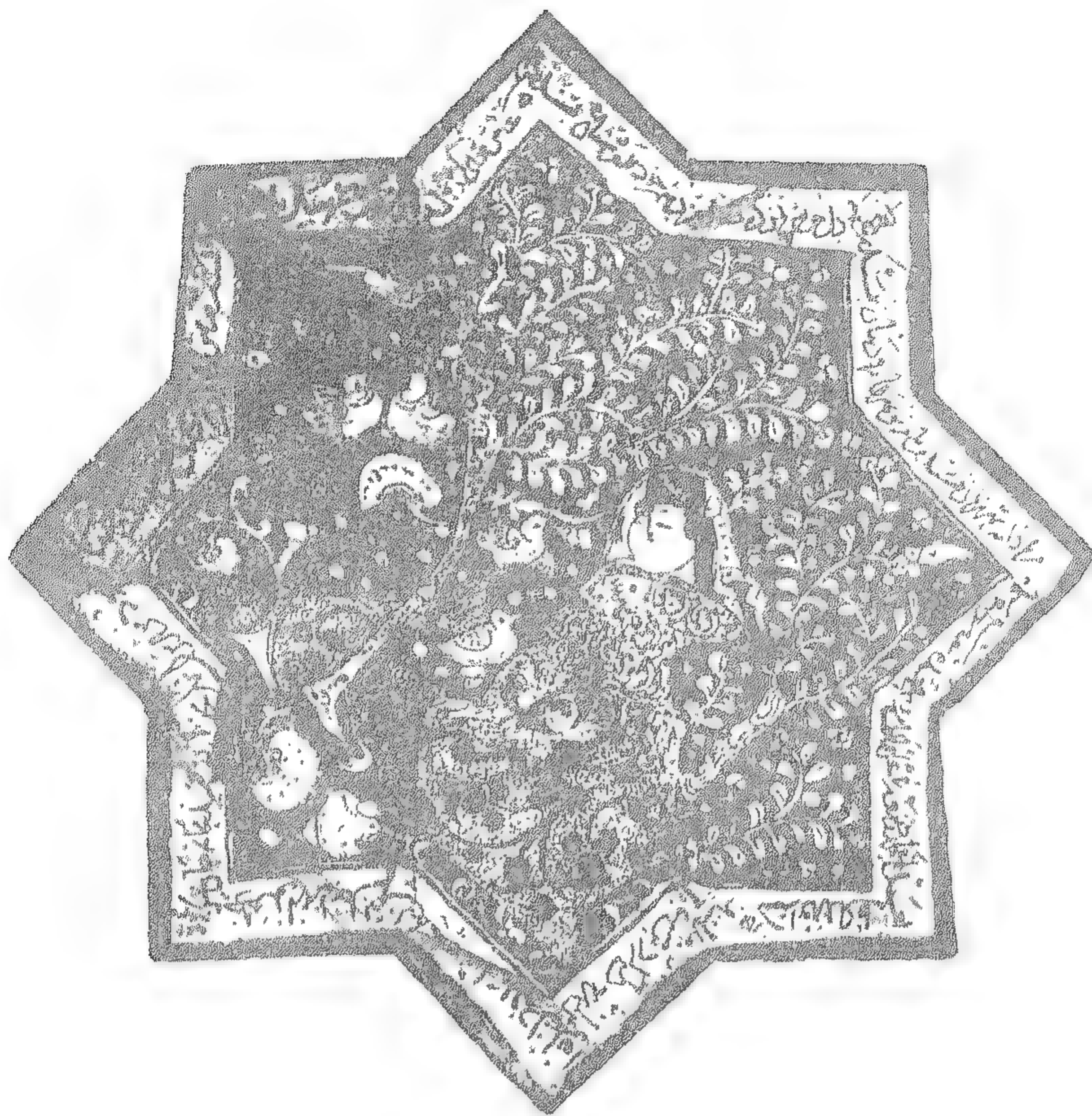
اللوحات والأشكال



لوحة (١) صحن من الخزف ذي البريق المعدني (قائمان بداية و ١٣ م) محفوظة في متحف كليكيان ويضم رسم عازقة العود وضاربة الدف.



لوحة (٢) صحن من الخزف المينائي (ق ١٢ - ١٣ م) محفوظة في متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٧٧٣). ويضم رسم عازقة على الطنبور.
(لم يسبق نشره)



لوحة (٣) بلاطة من الخزف ذي البريق المعدني. مؤرخة في ٦٠٩ هـ (١٢١٣ م) محفوظة
في متحف الفن الإسلامي. القاهرة تضم رسم راقصة.



لوحة (٤) صحن من البرونز (ق ١٢ - ١٣ م) محفوظ في مجموعة ديموت عليه حفر يمثل
بهرام جور وأزدة تعزف الجناك.

Pope, (A.U.), Masterpieces, pl. 95.



لوحة (٥) للإسكندر في مجلس طرب سمرقند. النصف الأول من القرن ١٥ م. تصوير فردية. متحف الفن الإسلامي القاهرة (رقم ١٦٥٨٢).



لوحة (٦) فريدون في مجلس طرب. الشاهنامه ٨٤٤ هـ (١٤٤١ م) محفوظة في دار الكتب المصرية - القاهرة (٥٩ - تاريخ فارسي) ورقة (٩ ظهر) (لم يسبق نشرها)

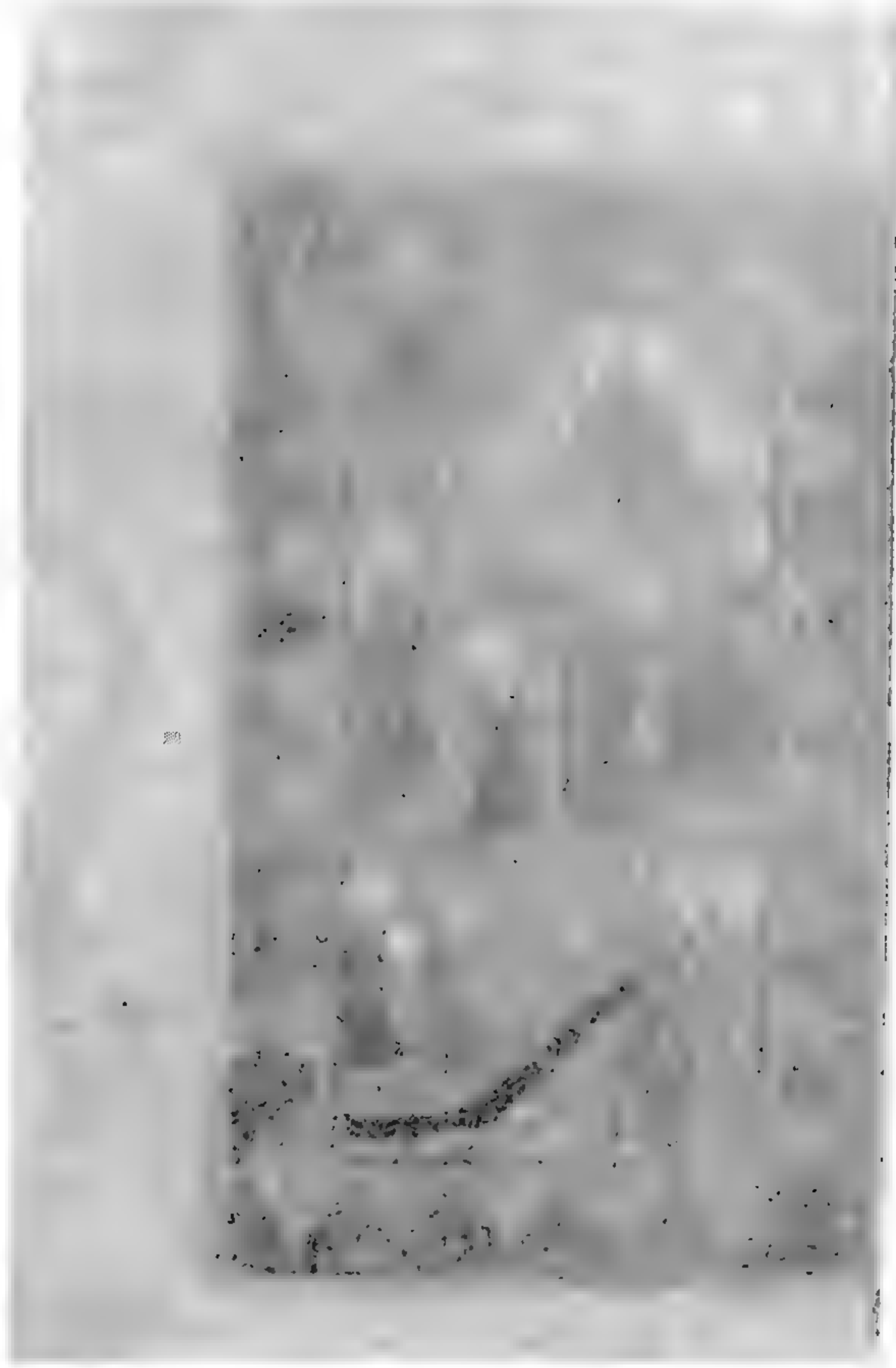


لوحة (٧) باربد يعزف خسرو. (الشاهنامه ٨٤٤م / ١٤٤١م). محفوظة في دار الكتب
المصرية (٥٩ - تاريخ فارسي). ورقة (٥٤٧ ظهر).
(لم يسبق نشرها)



لوحة (٨) كيكافوس يستقبل شاعر شاهنامه باسينقر ٨٣٤هـ (١٤٣٠م) متحف قصر
جلستان طهران.

أنظر: Gray, (B.), Persian Miniatures. pl. 3.
Gray, (B.), Iran. Persian Painting. pl. 3.



لوحة (٩) صورة فردية تمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق . شيراز النصف الثانى من
القرن ١٥ م — محفوظه بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة — رقم الحفظ : (١٦٥٧٦) لم
يسبق نشرها)



لوحة (١٠) تصويرة فردية تمثل أفراسياب يستقبل مجموعة من السيدات . شيراز حوالى ١٤٥٠ - ١٤٧٠ م مجموعة كراوس - نيويورك

Grube, (E.), Islamic Painting From the 11 th to the 18 th Cen. Newyork. 1972. pl. 52.

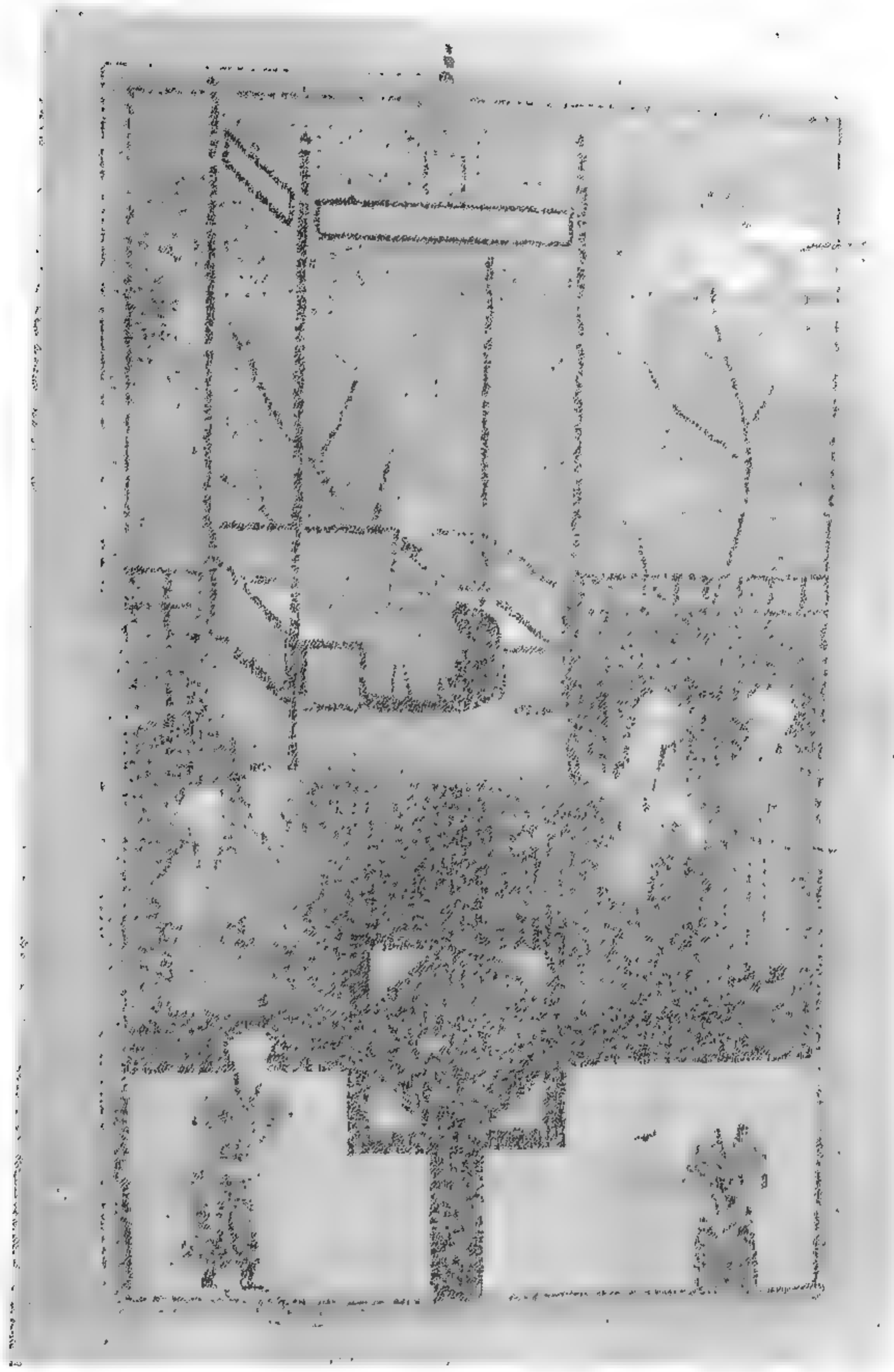


لوحة (١١) حديقة حسين ميرزا بايقرا، مرقعة جلشان (جوالی / ١٤٩٠ م). محفوظة
في متحف قصر جلستان بطهران.

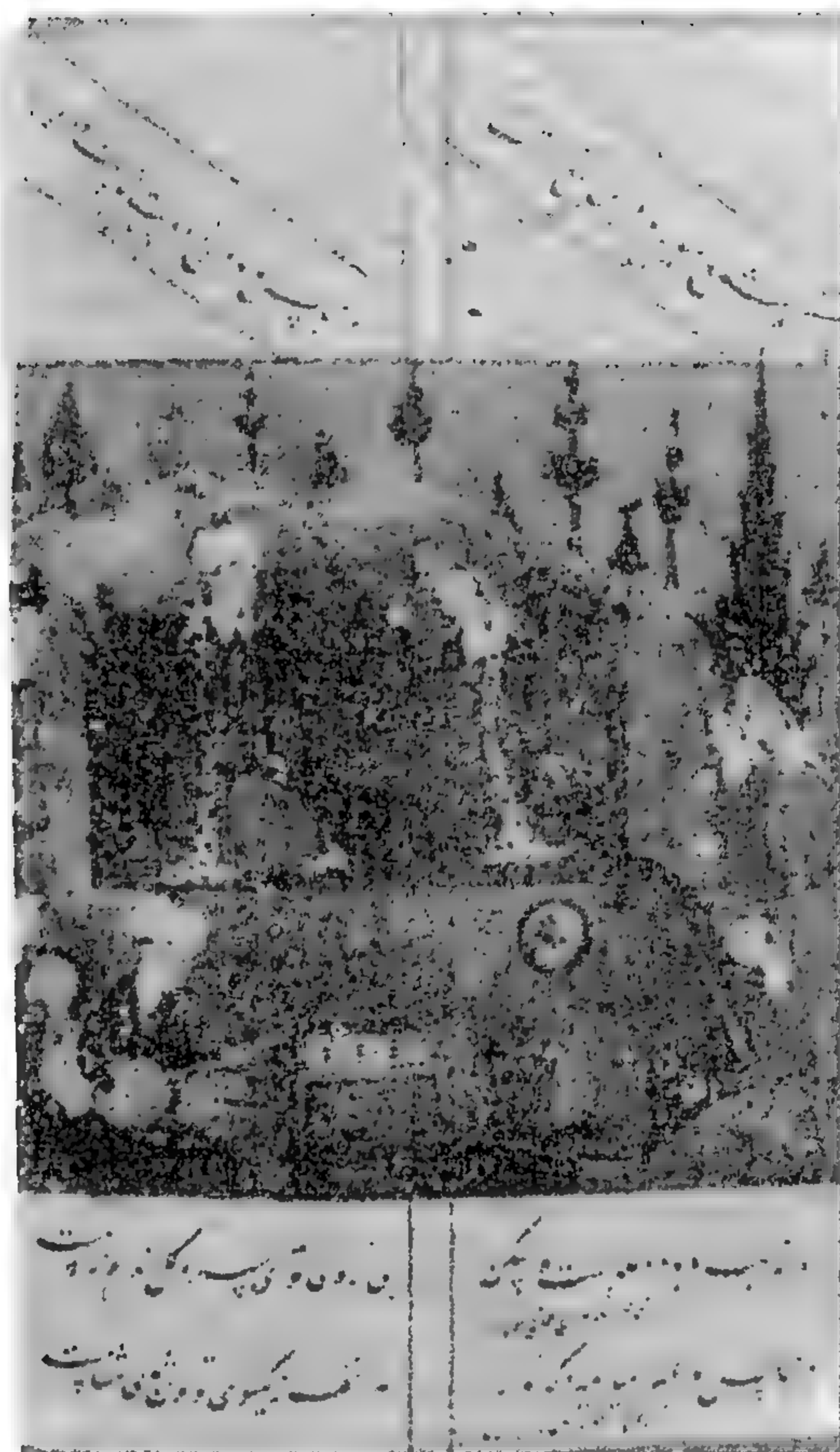
- Pope, (A.U.),. A Survey of Persian Art. Vol. V. pl. 889.
- Gray, (B.),. Iran. Persian Painting. pls. 5 - 6.



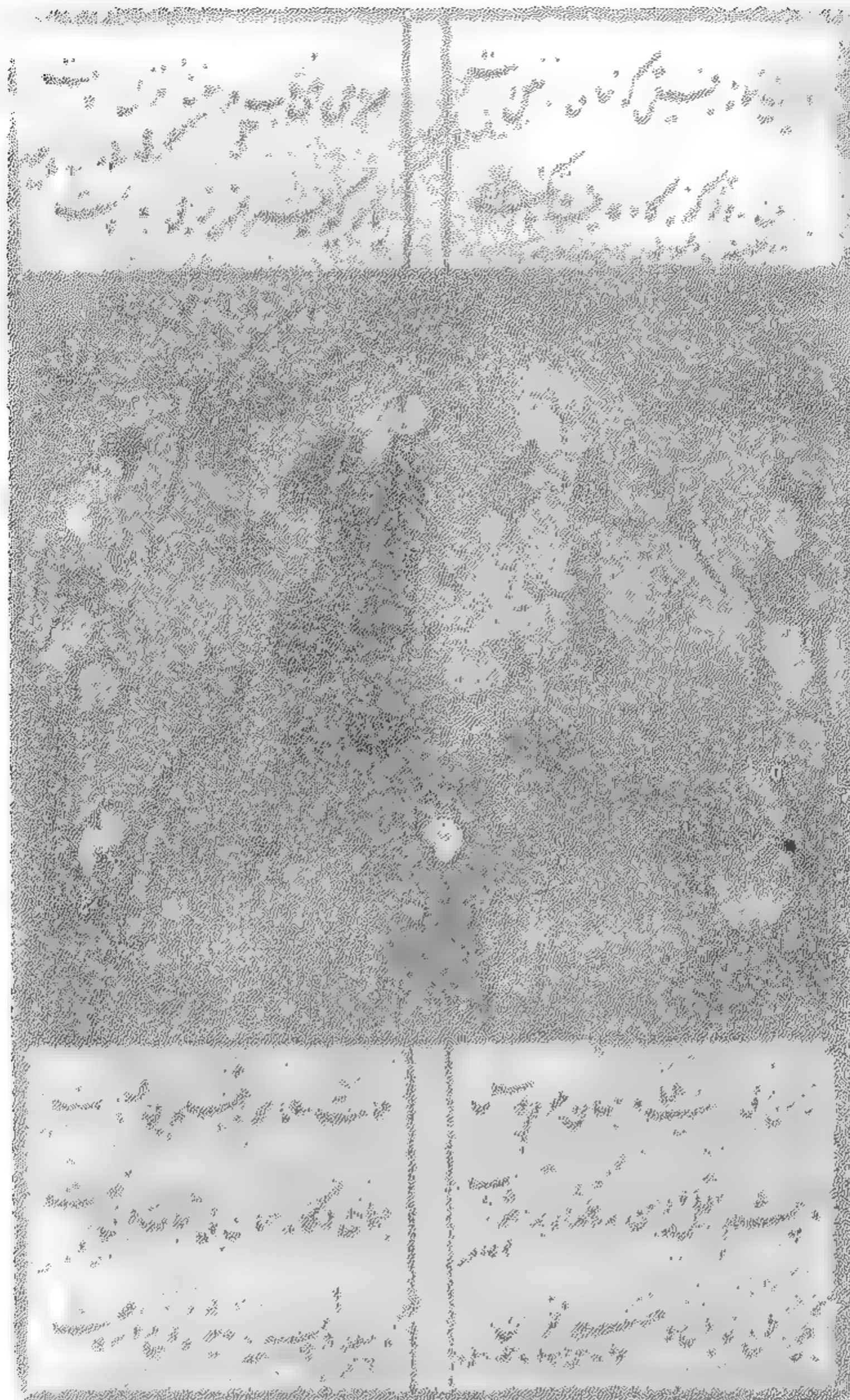
لوحة (١٢) أمير بخارى فى مجلس شراب بستان سعدى (أواخر القرن ١٥ م) دار الكتب
المصرية (٦٠٠٧ س) ورقة (اظهر).
(م - سن - س - م).



لوحة (١٣) أمير بخارى فى مجلس فى الهواء الطلق بستان سعدى ٩٣٩ هـ (١٥٣٢ م).
المتحف الخاص قصر المنيل (رقم ٢٦ / ٢٣٠).
(لم يسبق نشرها).



لوحة (١٤) مجلس الطرب لشاب وفتاة. ديوان حافظ (أواخر القرن ٩هـ / ١٥م). محفوظ
 في دار الكتب المصرية (٢- أدب فارسي خليل أغا)
 (لم يسبق نشرها).



لوحة (١٥) مجلس طرب محبين في الهواء الطلق . من المخطوط السابق . ورقة (٢٥)
 — وجه .
 (لم يسبق نشرها) .

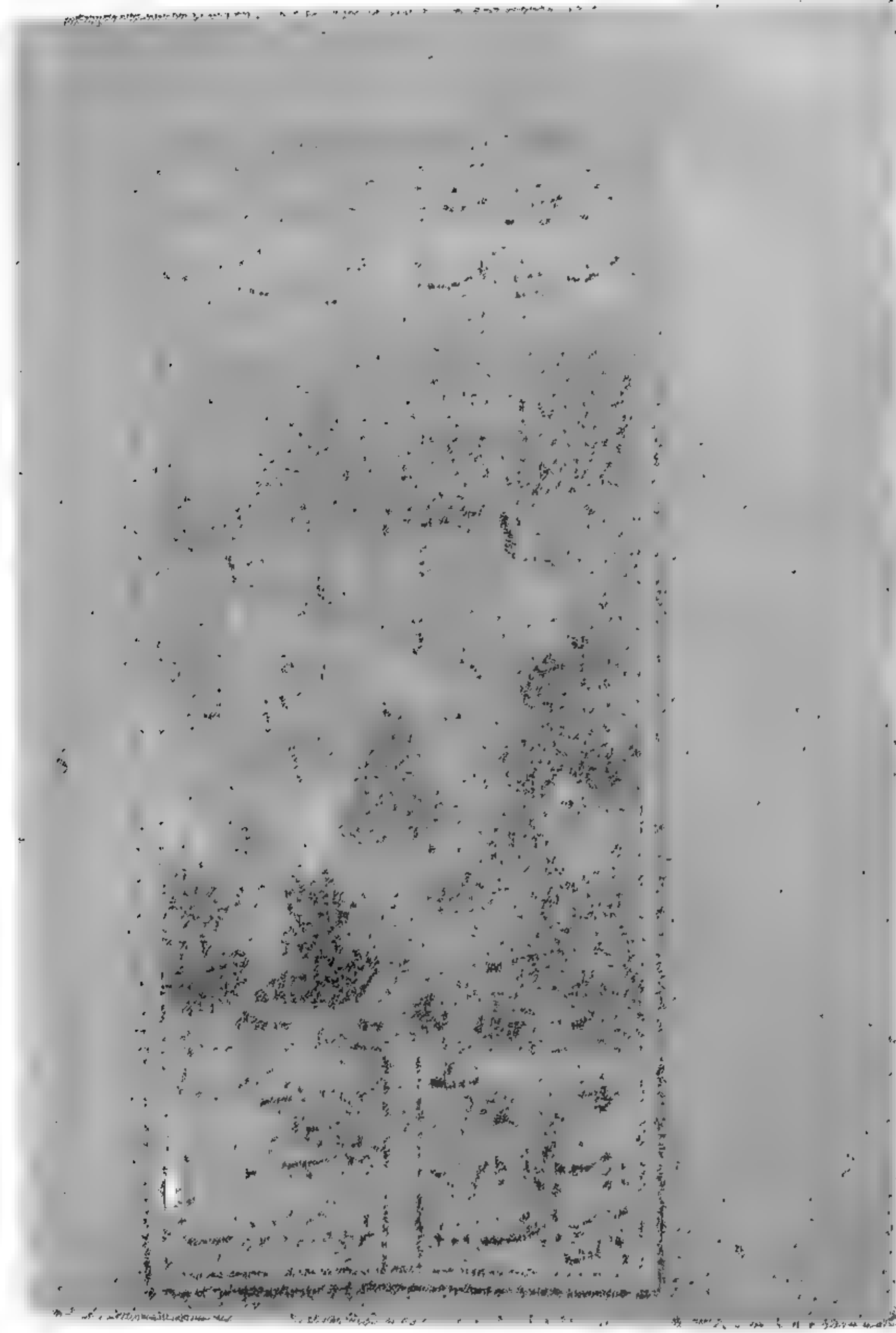


لوحة (١٦) أمير في مجلس طرب . تصويرة فردية (النصف الأول ق ١٦ م) محفوظة في
متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم : ١) .
(لم يسبق نشرها) .



لوحة (١٧) أمير يستقبل ضيوفه في جوسق . تصوية من مرقعة جلشان محفوظة في متحف
قصر جلستان بطهران (حوالي ١٥٣٠ - ١٥٤٠ م).

أنظر: Gray, (B.), Persian Miniatures. pl. 19.



لوحة (١٨) تصوير من ديوان حافظ ٩٣٩ هـ (١٥٣٣ م). تمثل مجلس طرب في الهواء
الطلق. محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم: (١٣٧٢٧)
(لم يسبق نشرها).

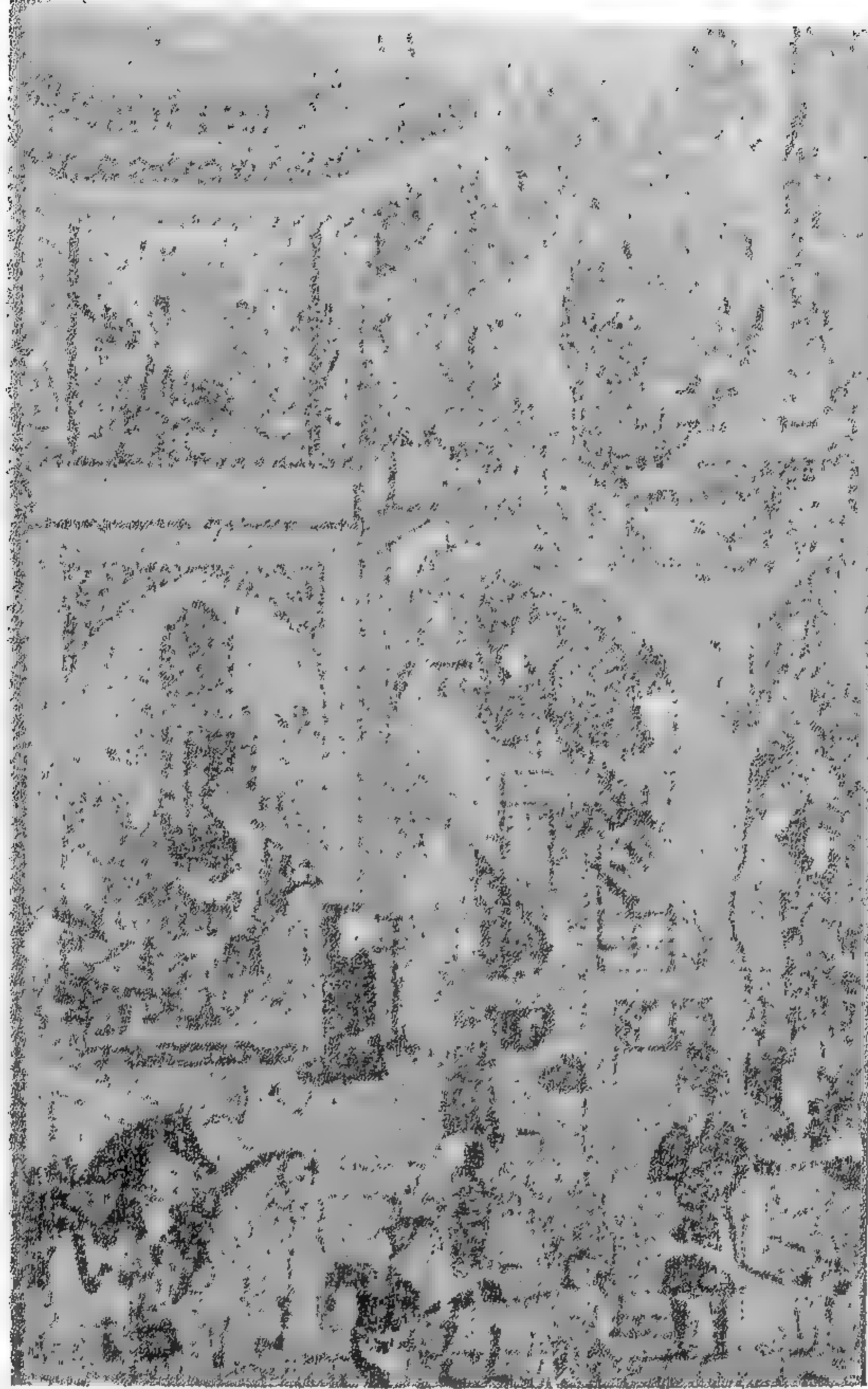


لوحة (١٩) تصوير من نفس المخطوط تمثل مجلس الطرب في الهواء الطلق .
(لم يسبق نشرها) .



لوحة (٢٠) الإحتفال بالعيد . تصوية من ديوان حافظ . ٩٣٣ هـ (١٥٢٧ م) محفوظ في
متحف جامعة هارفارد .

انظر: Welch, (S.C.), Persian Painting, pl. 17.



لوحة (٢١) مجلس طرب في إيوان وشرفة قصر (النصف الثاني ق ١٦ م). محفوظة في متحف طويقا بوسراى فى إستانبول.



لوحة (٢٢) خسرو وشيرين فى مجلس طرب . خمسة خسرو دهلوى (١٠٠٢هـ / ١٥٩٣م)
محفوظ فى دار الكتب المصرية (١٤٥-م أدب فارسى) . ورقة (١٥٩ - وجه) .
(لم يسبق نشرها) .



لوحة (٢٣) تيمور فى مجلس طرب فى حديقة قصر مخطوط مجهول العنوان (١٠٦١هـ /
١٦٥١م) محفوظ فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (١٤٣٦٩) ورقة (٢١ ظهر) .
(لم يسبق نشرها) .



لوحة (٢٤) حفل إستقبال فى فناء قصر من المخطوط السابق ! ورقة (٢٥ وجه).
(لم يسبق نشرها).

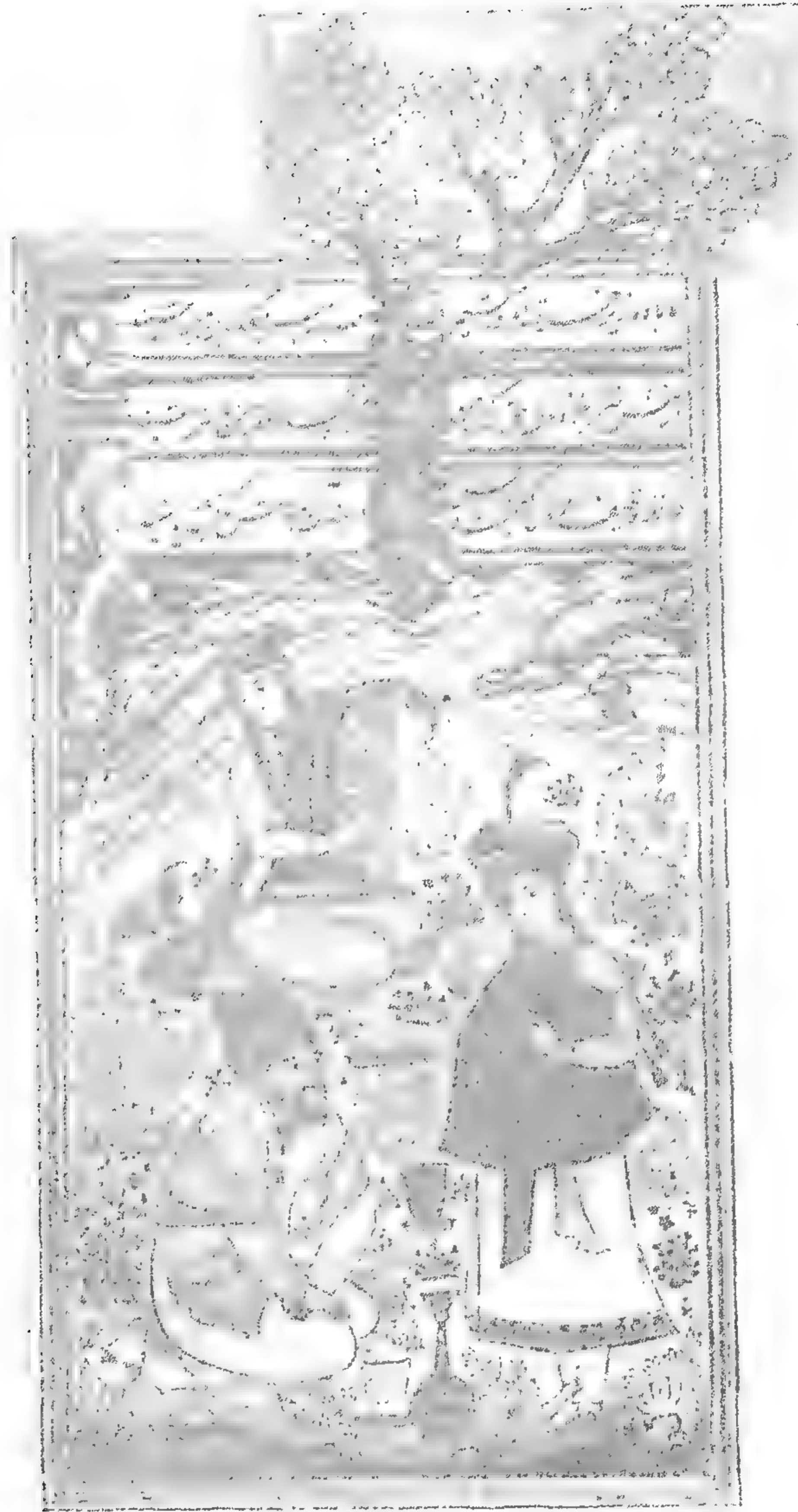


لوحة (٢٥) تصوير فردية تمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق (ق ١١١هـ / ١٧م) محفوظة
فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٤٦).
(لم يسبق نشرها).



لوحة (٢٦) مجلس طرب في الهواء الطلق (القرن ١١ هـ - ١٧ م) متحف الفن الإسلامي. القاهرة (رقم السجل ١٦٥٦٩).

انظر د. محمد مصطفى: التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي. شكل (٨)



لوحة (٢٧) الشاعر حافظ في مجلس طرب. تصوية من ديوان حافظ ١٠٦٩ هـ
(١٦٥٨ م) محفوظ في متحف الفنون في ليزج.

- Kühnel, (E.),. Miniaturmalerei. Abb. 92.
- Schulz, (ph.),. Die Persisch. Taf. 178.



لوحة (٢٨) مجلس طرب فى الهواء الطلق. (ق ١١ هـ - ١٧ م). محفوظة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة.
(رقم: ١٩٦٠) (لم يسبق نشرها).

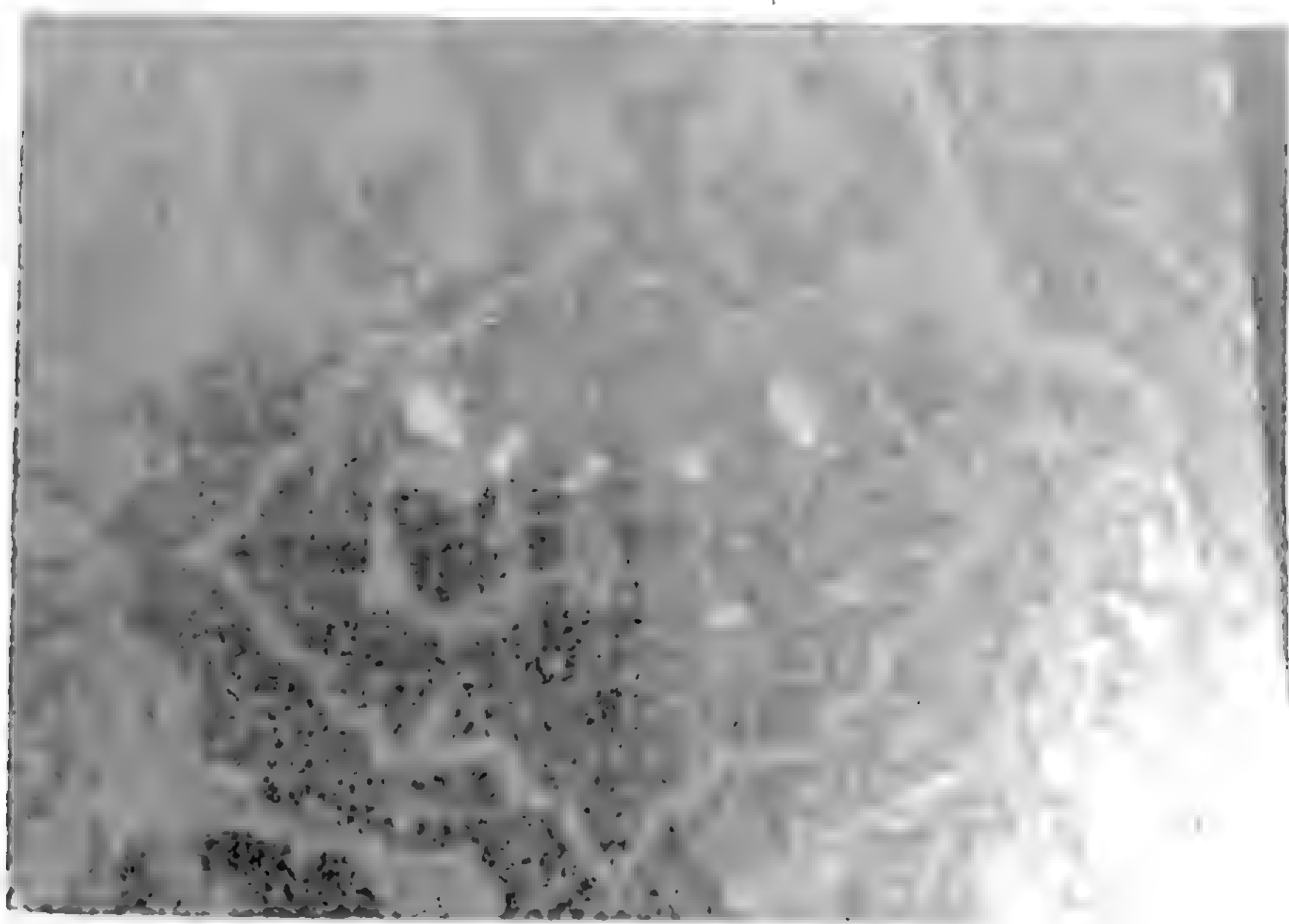


لوحة (٢٩) صفحة العنوان من مخطوط مجهول العنوان (ق ١١١ هـ - ١٧ م) محفوظ في
مجموعة فيشر في باريس.

— Kühnel, (E.), Miniaturmalerei. Taf. 89.



لوحة (٣٠) باب من الخشب المدهون والمرسوم باللاكية يشتمل على مناظر الطرب
(ق ١١ هـ - ١٧ م) محفوظ في متحف بيت الكرتلية - القاهرة (رقم ٣٩٣ - ٢٠١) .
(لم يسبق نشرها) .





لوحة (٣٢) حـصـيل من الباب الذي يمثل مجلس طرب .



لوحة (٣٣) باب من الخشب المدهون والمرسوم باللاكيد يشتمل على مناظر طرب (ق ١١ هـ - ١٧ م) محفوظ في متحف بيت الكريتلية (رقم ٥٥١ - ٢٠١) .
(لم ينشرها) .



لوحة (٣٤) تفصيل من الباب السابق يمثل مجلس طرب.



لوحة (٣٥) تفصيل من الباب السابق يمثل مجلس طرب.



لوحة (٣٦) تفصيل من الباب السابق يمثل مجلس طرب.



لوحة (٣٧) أمير في مجلس طرب في الهواء الطلق . رسم باللاكيه على ظهر مرآة
(ق ١١ هـ - ١٧ م) محفوظة في متحف بيت الكراتيلية بالقاهرة (رقم : ٧٩١) .
(لم يسبق نشرها) .



لوحة (٣٨) مجلس طرب. رسم باللاكيد على ظهر مرآة زجاجية (ق ١١ هـ - ١٧ م)
محدوطة في متحف بيت الكرنلية - القاهرة (بدون رقم سجل).
(بسم شرها).



لوحة (٣٩) مجلس طرب. رسم باللاكيه على جلدة كتاب (النصف الأول ق ١٦ م)
محفوظة في متحف الفنون في ديسلدورف.

أنظر: Rogers, (J.M.), Islamic Art and Design. pl. 1.



لوحة (٤٠) مجلس طرب في الهواء الطلق. رسم باللاكيه على جلدة كتاب. (ق ١١ هـ
— ١٧ م) محفوظة في مجموعة خاصة في برلين.

انظر: Sarre, (F.), Islamic Book binding. pl. XXXI.



لوحة (٤١) أمير بخارى يراقب مجلس طرب من شرفة. بستان سعدى (أواخر ١٥ م)
محفوطة بدار الكتب المصرية (رقم ٦٠٠٧ من) ورقة ٢ وجه.
(لم يبق نشرها).



لوحة (٤٢) مجلس طرب داخل قاعة. (ديوان حافظ) (ق ١٦ م) محفوظ بدار الكتب
المصرية (رقم ٣٥ - م أدب فارسي) ورقة ١١٩ - وجه.
١٠ - سن ١٢٠٠ -

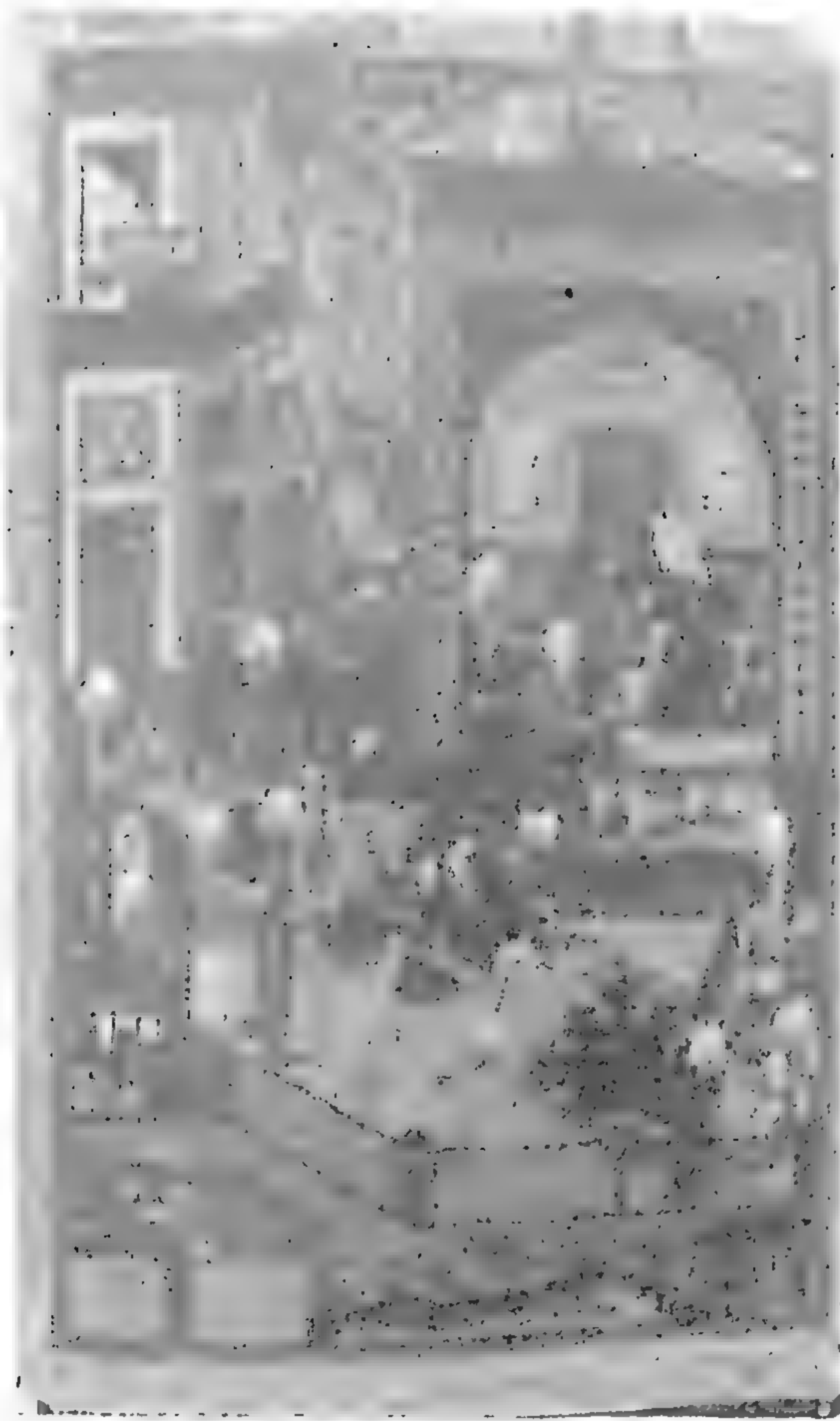


لوحة (٤٣) مشاهد فى إيوان وحديقة قصر - العروش السبعة (١٥٥٦ - ١٥٦٥ م)
الفرير جلارى واشطى. عمل ميرزا على.

Welch, (S C.), Persian Painting. pl. 36.



لوحة (٤٤) زواج يوسف من زليخا. يوسف وزليخا (ق ١٦م) محفوظ بدار الكتب المصرية
(٤٦ — م أدب فارسي) ورقة ١٥٣ وجه.
(لم يسبق نشرها).



لوحة (٤٥) برباد يعزف الخمسة نظامي. (١٥٣٩ - ١٥٤٣ م) المتحف البريطاني.
عمل ميرزا علي.

- Binyon, (L.),. The Poems. pl. XI.
- Welch, (S.C.),. Persian Painting. pl. 26.



لوحة (٤٦) زواج مهر من الأميرة نواheid. خمسة نظامي. (١٥٢٢م) فريز جلاري.
واشنطن.

Robinson, (B.W.),. Drawings of the Masters. pl. 89.

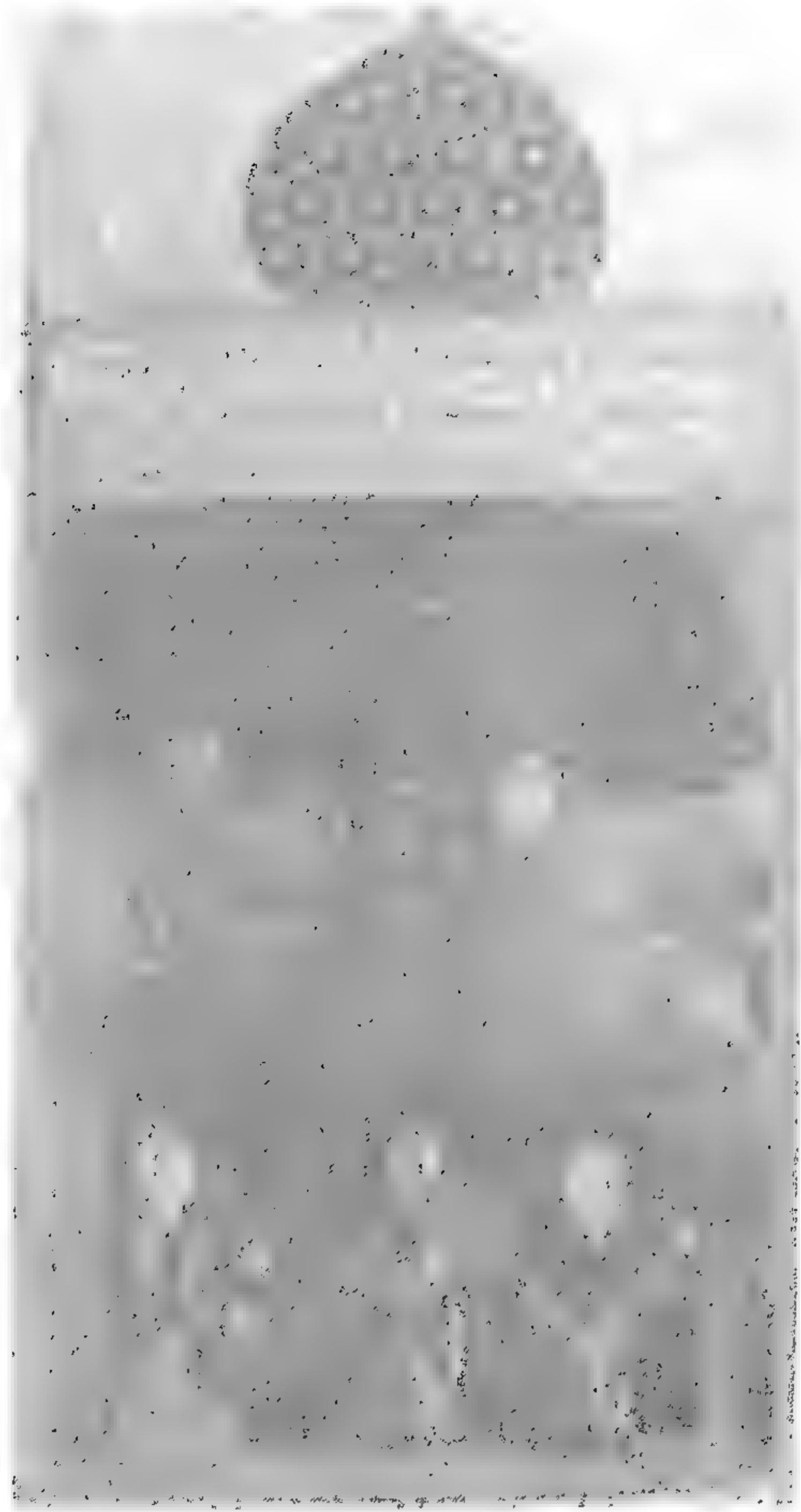


لوحة (٤٧) حفل زواج. ديوان حافظ (أواخر في ١٥ م) محفوظ بدار الكتب المصرية.
(رقم ٢- أدب فارسي خليل أغا) ورقة ٢٠ ظهر.
(لم يسبق نشرها).



لوحة (٤٨) بهرام جور مع إحدى زوجاته في مجلس طرب. تصويره منزوعة من خمسة
نظامي. (النصف الثاني ق ١٦ م). محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم
١٩٥٦).

(لم يسق نشرها).



لوحة (٤٩) بهرام جور مع إحدى زوجاته في مجلس طرب. خمسة نظامي ٩٨٣ - ٩٨٧ هـ.
(١٥٧٥ - ١٥٧٩ م). محفوظ بدار الكتب المصرية (١٤٢ - م أدب فارسي) ورقة
١٥٨ ظهر.

(لم يسبق نشرها).



لوحة (٥٠) بهرام جور مع إحدى زوجاته في مجلس طرب . تصويـرة من نفس المخطوط .
ورقة ١٦٦ ظهر .
(لم يسبق نشرها) .



لوحة (٥١) بهرام جور مع إحدى زوجاته في مجلس طرب. صورة من المخطوط السابق
ورقة ١٧٣ وجه.
(لم يسبق نشرها).



لوحة (٥٢) بهرام جور مع إحدى زوجاته في مجلس طرب تصويره من المخطوط السابق .
ورقة ١٧٨ وجه .
(لم يسبق نشرها) .



لوحة (٥٣) بهرام جور مع إحدى زوجاته في مجلس طرب . تصويره من المخطوط السابق .
ورقة ١٨٢ وجه .
(لم يسبق نشرها) .



لوحة (٥٤) بهرام جور مع إحدى زوجاته في مجلس طرب. خمسة نظامي (النصف الثاني من القرن ١٦ م) محفوظ بدار الكتب المصرية (١٢٠ - أدب فارسي) ورقة ٢٠٧ وجه. (لم يسبق نشرها).



لوحة (٥٥) بهرام جور مع إحدى زوجاته في مجلس طرب في الجنات الثماني خمسة خسرو
دهلوى (النصف الثانى ق ١٦م) محفوظ بدار الكتب المصرية (١٤٥-م أدب فارسى)
ورقة ٢٠٦ ظهر.
(لم يسبق نشرها).



لوحة (٥٦) بهرام جور مع إحدى زوجاته في مجلس طرب في الجنات الثماني. تصوير من
نفس المخطوط. ورقة ٢١٥ وجه.
(لم يسبق نشرها).



لوحة (٥٧) بهرام جور مع الأميرة النرية في القصر الأخضر. تصويره فردية (شرار
 - النصف الثاني و ١٦ م) محفوظة في متحف أونتاريو الملكي بكندا (رقم ٥ - ٢٩ -
 ٩٣٨).

(١ - سبق نشرها).



لوحة (٥٨) خسرو وشيرين في مجلس طرب، خمسة نظامي (شيراز، النصف الثاني
ق ١٦م) ورقة ٦٦ وجه، محفوظة في متحف أونتاريو الملكي بكندا (رقم ٤-٢٦٨-
٩٧٠).

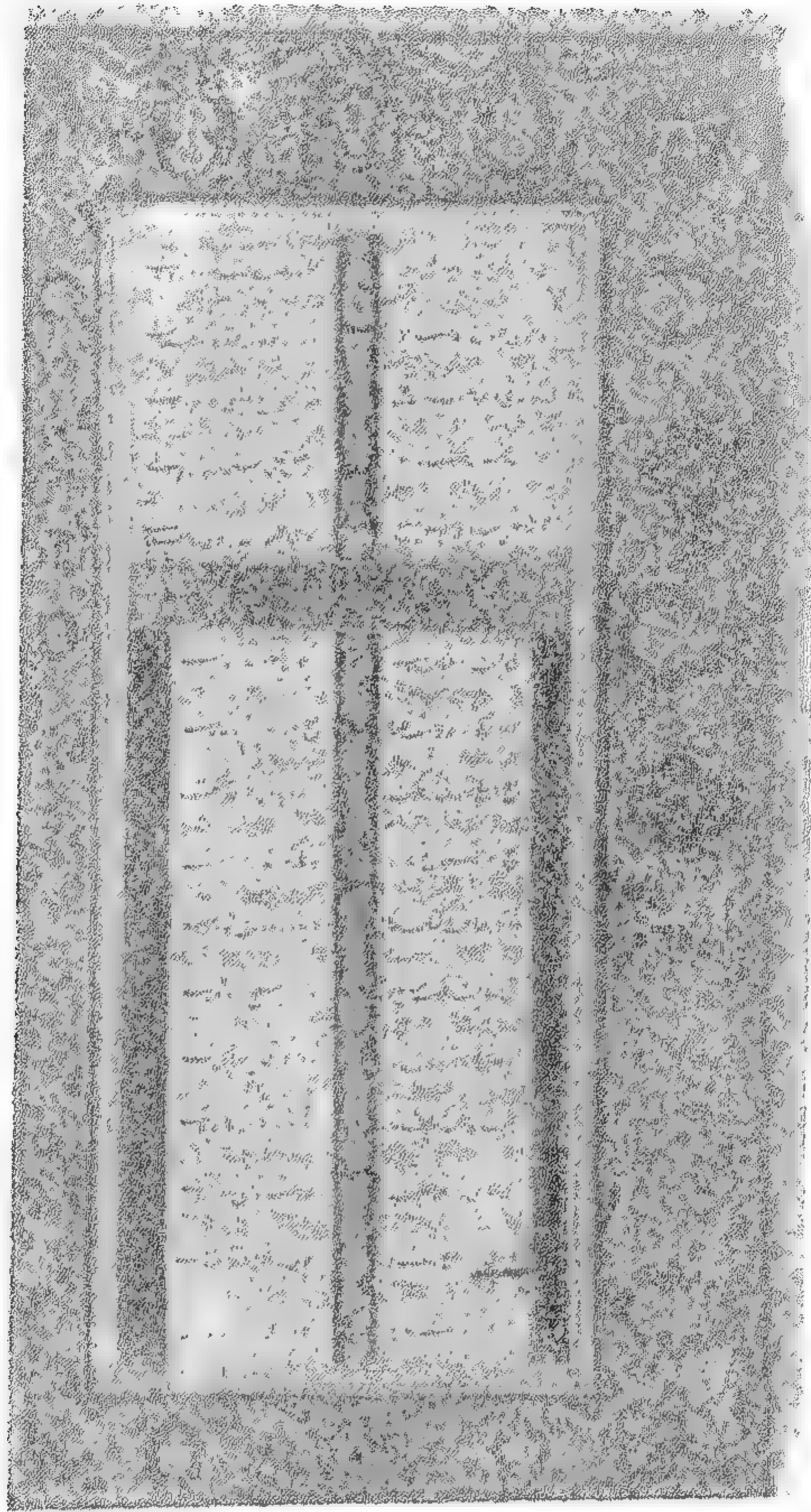
(لا يسبق - د).



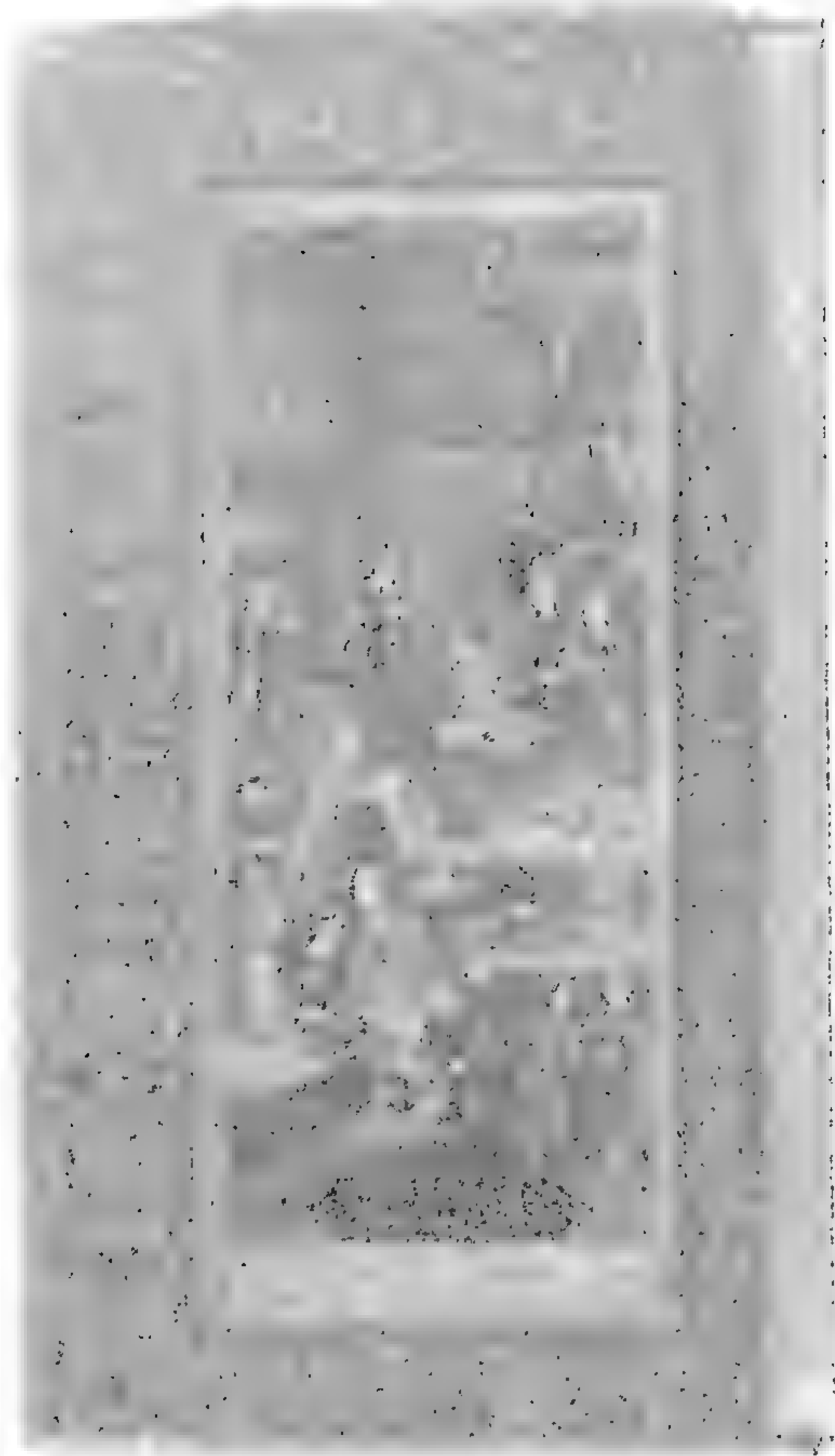
لوحة (٥٩) لهراسب في مجلس طرب. تصويرة منزوعة من الشاهنامه (أواخر ١٠ هـ
— ١٦ م) محفوظة في متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٦٤٨).
(لم يسبق نشرها).



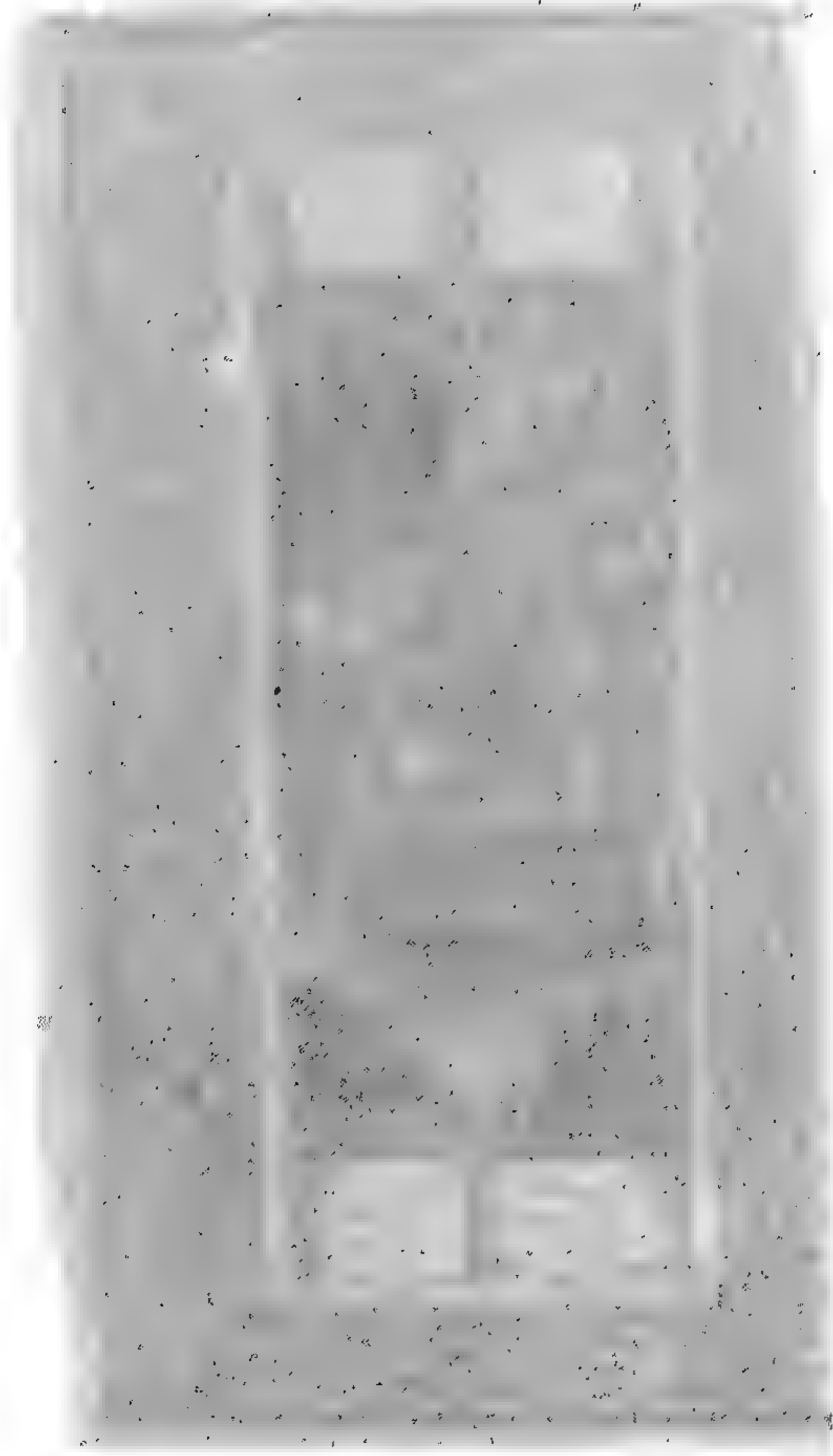
لوحة (٦٠) مجلس طرب داخل قاعة. تصوية من مخطوط مجهول العنوان ١٠٢٦هـ
(١٦٥١م) محفوظ فى متحف الفن الإسلامى. القاهرة (١٣٧٤٨). ورقة ١٩ وجه.
(م. يسى شرم).



لوحة (٦١) نص من ديوان أنورى فى مدح وزير الوزراء محفوظة فى متحف كلية الآثار
جامعة القاهرة (رقم: ١٩٥٠).
(لم يسبق نشرها)



لوحة (٦٢) صورة من ديواننورى تمثل الشاعرى أنورى يلقى قصيدته . محفوظة فى متحف
كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٥٠) .
(لم يسبق نشرها) .



لوحة (٦٣) تصوير من ديوان أنورى — متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٤٩)
وتمثل السلطان محمود فى مجلس طرب (القرن ١٦ م).
(لم يسبق نشرها).



لوحة (٦٤) خسرو يحضر مقتل أفراسياب في حفل طرب. تصويره منزوعة من الشاهنامه
(أواخر ق ١٠هـ - ١م) محفوظة في متحف الفن الإسلامى. القاهرة (رقم ١٣٩٤٣).
(لم يسبق نشرها).

أفرد: د. محمد مصطفى : المراجع السابق. شكن ٥.



لوحة (٦٥) مشاهد داخل منتدى أو مقهى. تصوير فردية (ق ١١١ هـ - ١٧ م) محفوظة
في متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم ١٩٣٧).
(تم نشرها)



لوحة (٦٦) الشاه عباس وحاشيته في مجلس طرب. تصوير فردية (ق ١١١ هـ - ١٧ م)
محفوظة في متحف الفن الإسلامى. القاهرة (رقم ١٦٥٨٧).
(لم يسبق نشرها).



لوحة (٦٧) بهرام جور وأزدة في رحلة صيد. طبق من الخزف المينائي (إيران. ق ١٢ م)
أنظر: واطسون (أوليقر): الخزف. كنوز الفن الإسلامي. جنيف - ١٩٨٥. لوحة ٢٢٩.

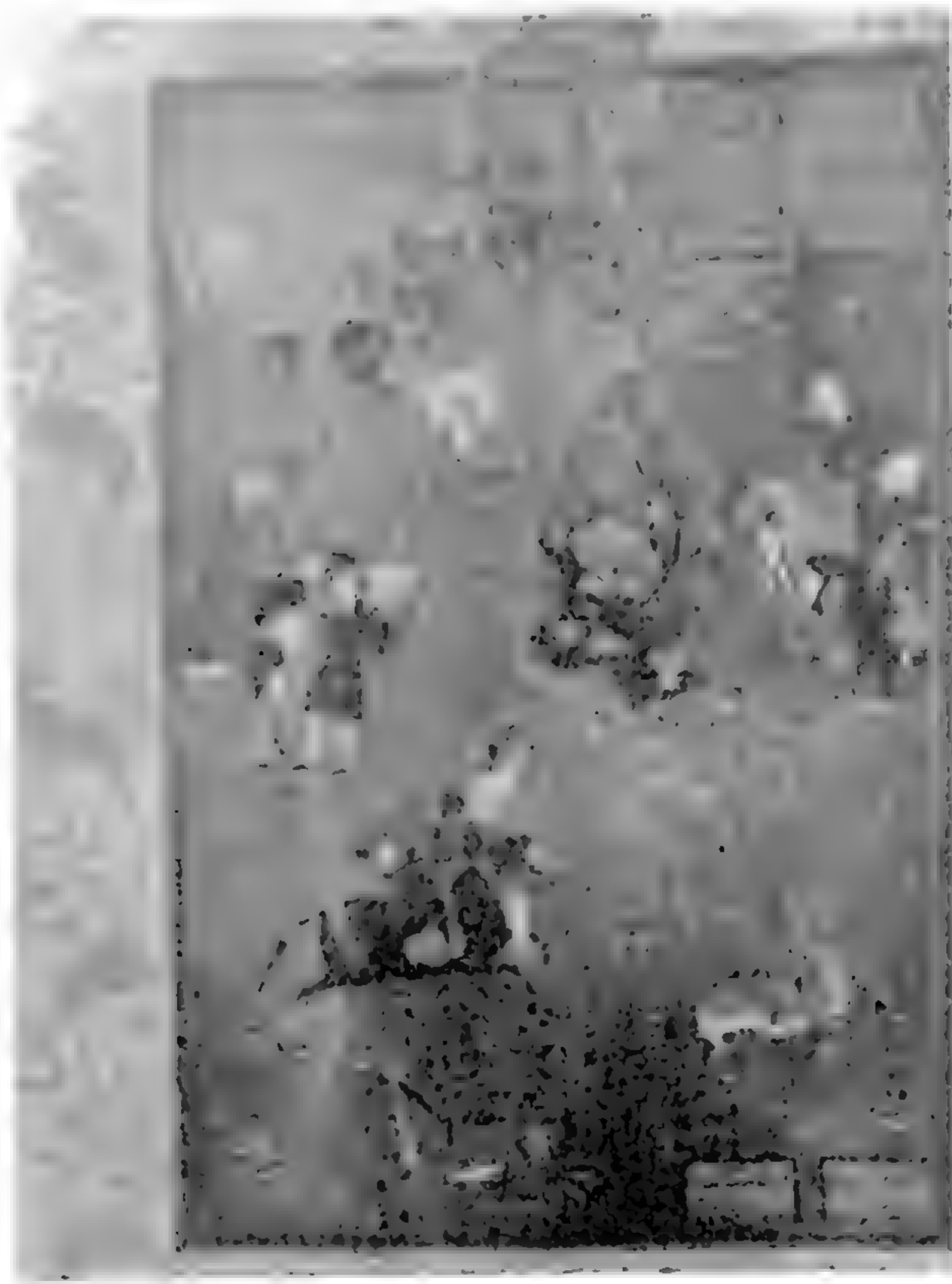


لوحة (٦٨) بهرام جور وفتنة في رحلة صيد. منظومة هفت بيكر. خمسة نظامي (أواخر
ق ١٥ م). محفوظة بدار الكتب المصرية. (رقم ١٢٠ - أدب فارسي). ورقة ١٨١ ظهر.
(لم يسبق نشرها).



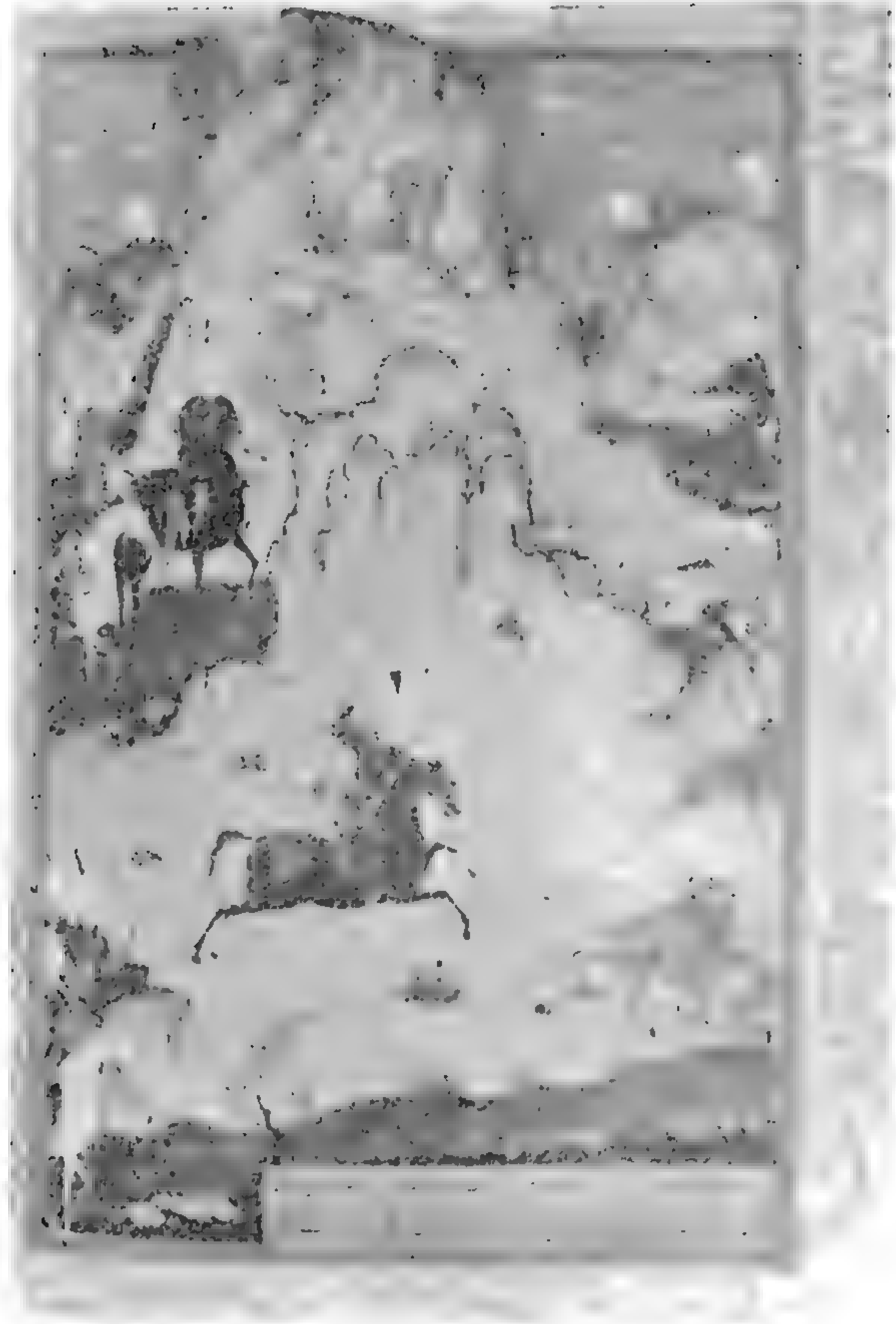
لوحة (٦٩) بهرام جور يستعرض مهارته فى الصيد أمام أزدة. ديوان مير على شيرنوايى
(١٥٢٦ - ١٥٢٧ م) محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس (رقم ٣١٦ - ٣١٧ تركى)
ورقة ٣٥٠ ظهر.

- Blochet, (E.), Peintures de Manuscrits, pl. 16.
- Welch, (S.C.), Persian Painting, pl. 13.



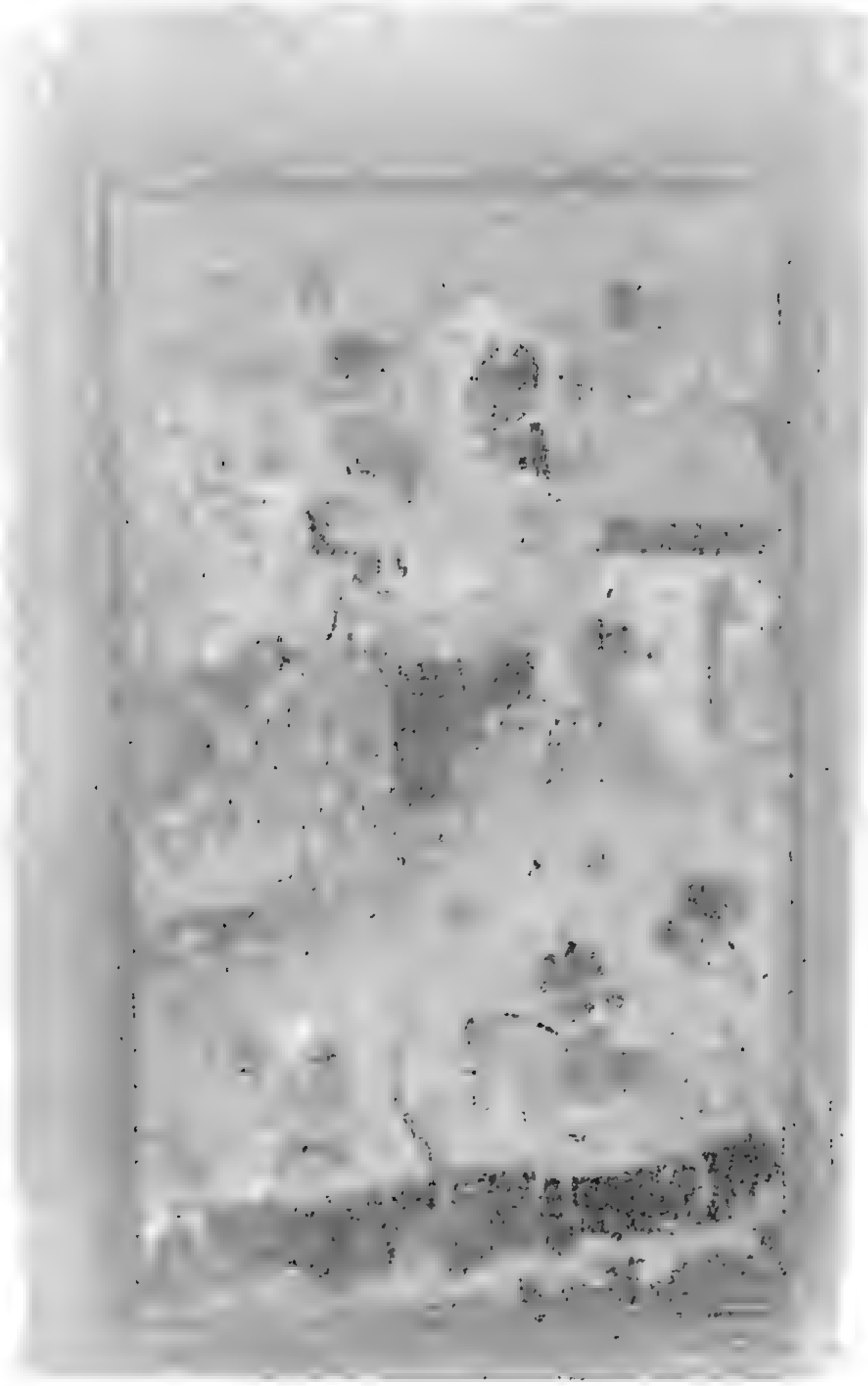
لوحة (٧٠) بهرام جور يصيد الحمار الوحشى. خمسة نظامى. (شيراز ١٥١٥ م) محفوظة فى
مجموعة هانس كراوس Hans Kraus. فى نيويورك.

- Grube, (E.), Islamic Painting, pl. 100.



لوحة (٧١) بهرام جور يصيد أسد وجمار وحشى بسهم واحد . منظومة هفت پیکر . خمسة
نظامی ٩٤٦-٩٤٧ هـ (١٥٣٩-١٥٤٣ م) . محفوظ في المكتبة البريطانية .

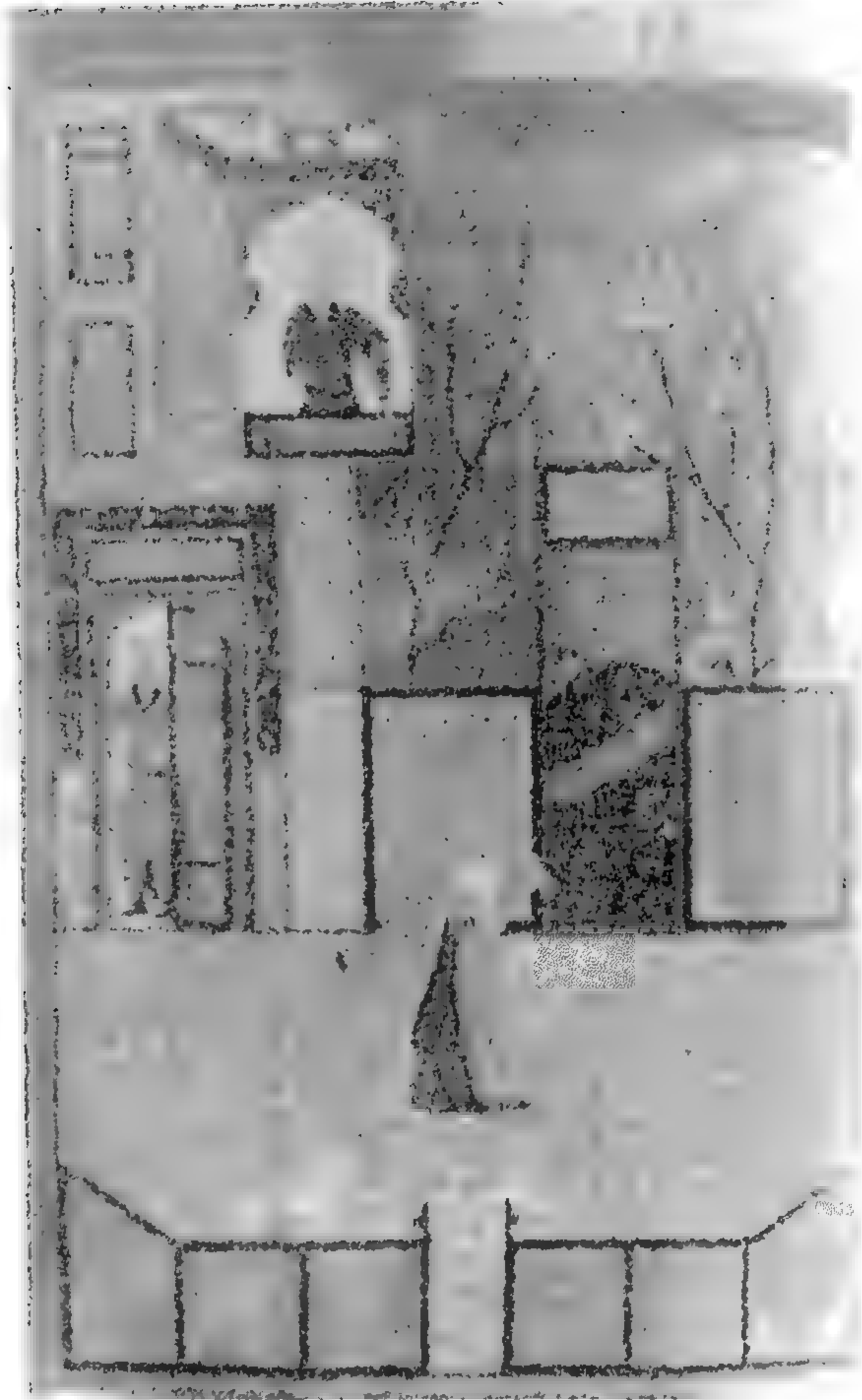
Binon, (l.),. The Poems of Nizami. pl. XV.



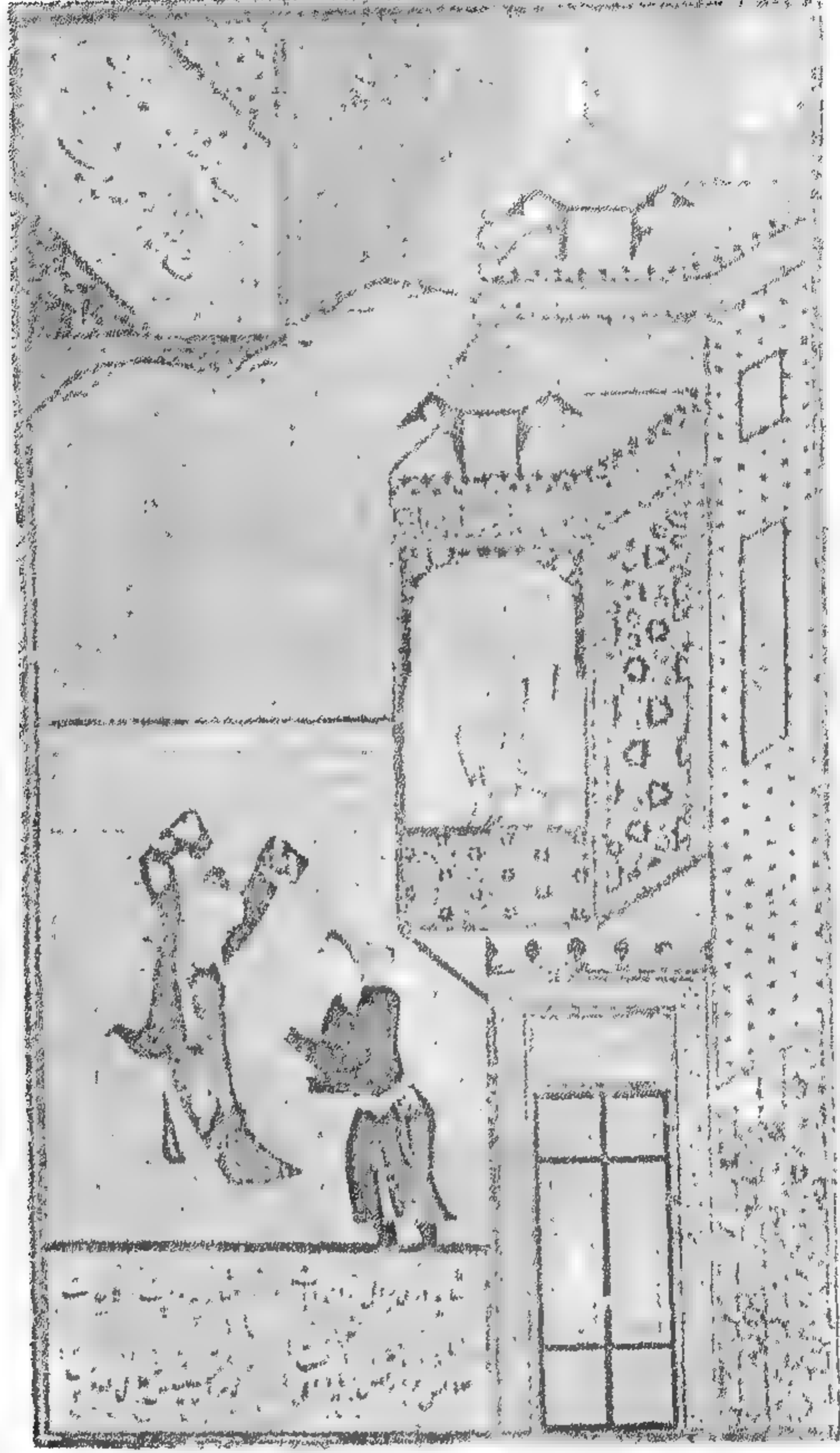
لوحة (٧٢) راع برعى فى الهواء الطلق . صورة فردية (النصف الثانى ق ١٦ م) . محفوظة
فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم : ١٩٦٤) .
(لم يسبق نشرها) .



لوحة (٧٣) مجموعة يلعبون البولو فى ميدان. تصويرة من ديوان حافظ ٨٩١ هـ
(١٤٨٦م) القرن ١٦م) محفوظ فى دار الكتب المصرية. (رقم ٣٥ - م أدب فارسى).
ورقة ١٨٤ وجه.
(لم يسبق نشرها).



لوحة (٧٤) صوفي يرقص في فناء منزل . تصويرة من بستان سعدى (أواخر ١٥ م) محفوظ
في دار الكتب المصرية (رقم ٦٠٠٧-س) . ورقة ٨٣ وجه .
أنظر: نصر الله مبشر الطرازي: الفهرس الوصفى . لوحة ٢١ .



لوحة (٧٥) صوفي يرقص في فناء منزل . تصويرة من بستان سعدى ٩٦٣ هـ (١٥٥٦ م)
محفوظ في المكتبة الأهلية في باريس (رقم ١١٨٧ فارسي) ورقة ٧٦ وجه .

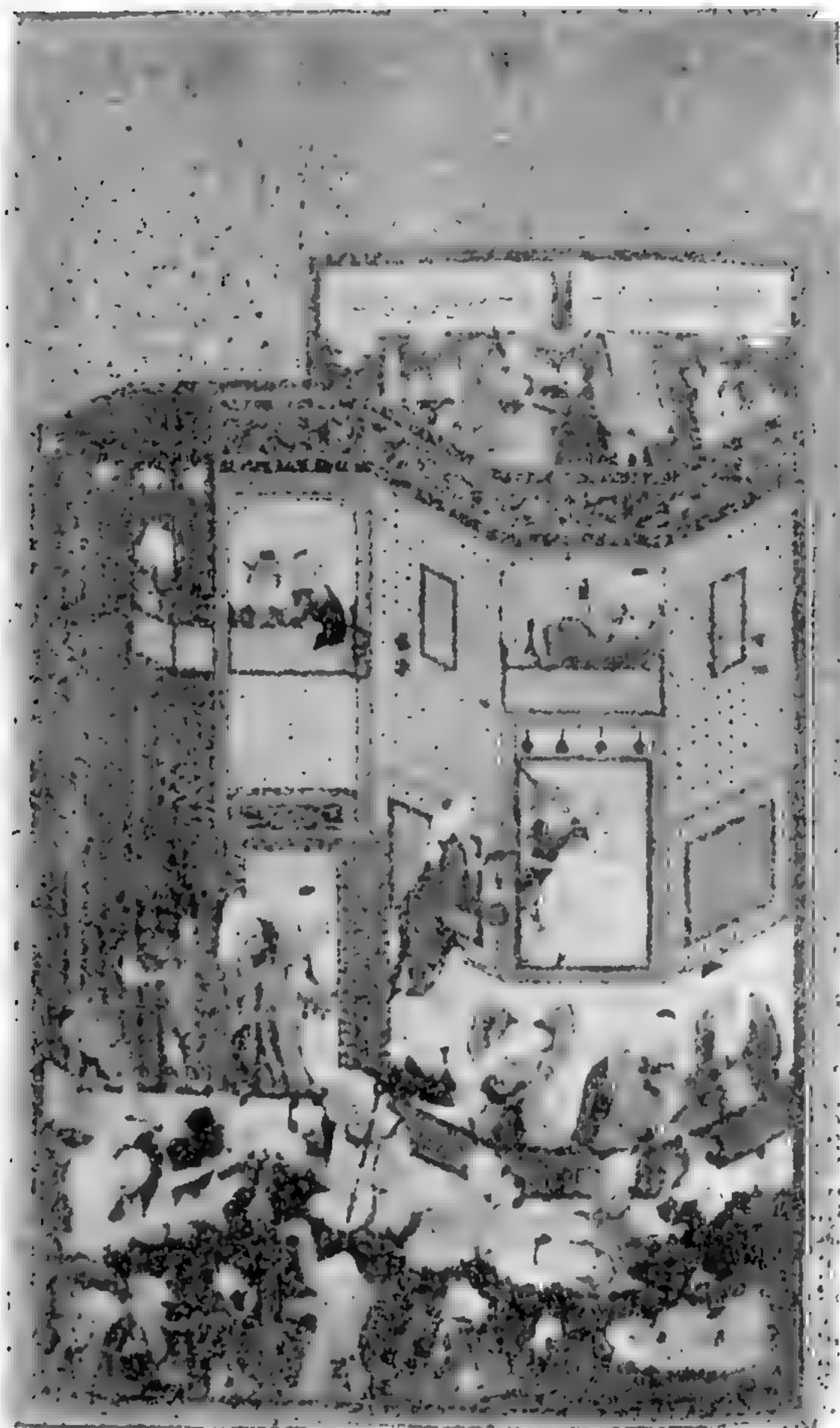
Bloch, (E.),. Peintures. pl. 26.



لوحة (٧٦) مجلس سماع الصوفية . تصوية من ديوان جامى ٨٩٦ هـ (١٤٩٠ م) محفوظ
فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك .

— Meier, (F.),. The Mystic Path. pl. 1.

— ديمانء (م.س) . الفنون الإسلامية . شكل ٢٣ .



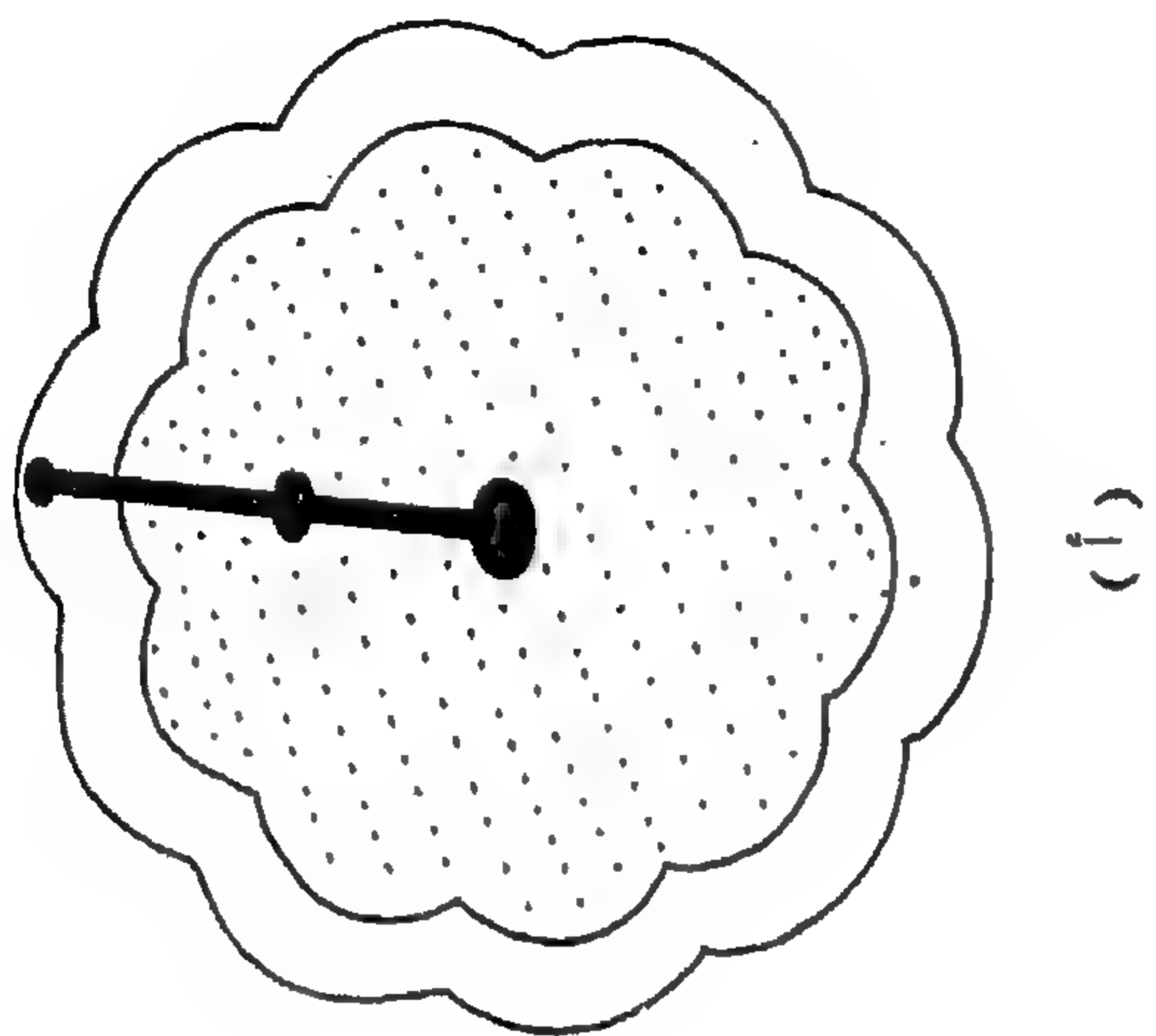
لوحة (٧٧) مجلس سماع الصوفية . تصوية من ديوان حافظ ٩٣٣ هـ (١٥٢٧ م) محفوظ
في مجموعة كارتيه Cartie في باريس ورقة ١٣٥ - وجه .

- Robinson, (B.W.), Drawings. pl. 33.
- Welch, (S.C.), Persian Painting. pl. 18.

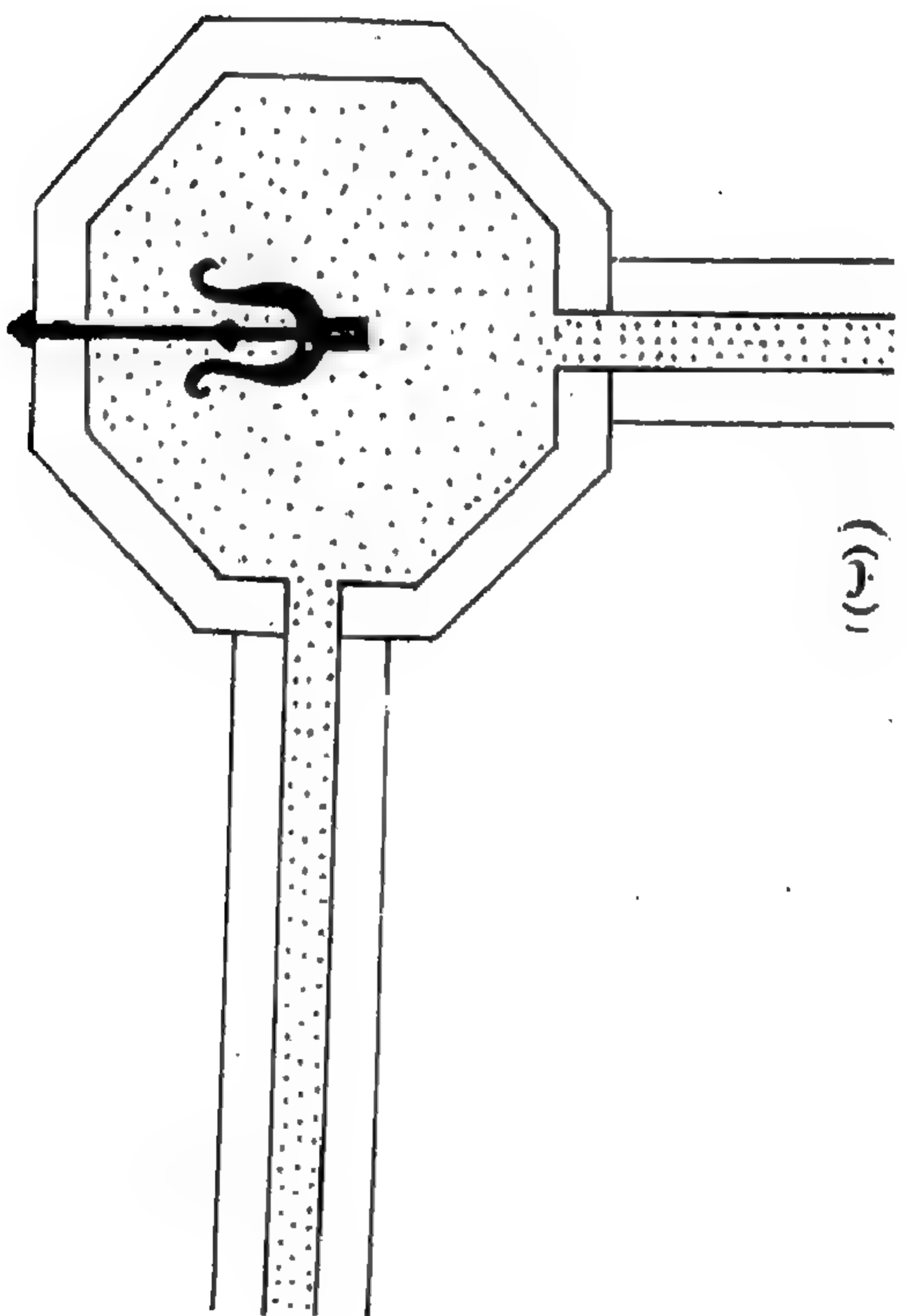


لوحة (٧٨) هـماى فى قصر فى الجنة. تصوير فردية ٨٣٠ هـ (١٤٢٧ م) محفوظة فى المكتبة الأهلية فى فيينا.

Robinson, (B.W.),. Drawings. pl. 13.

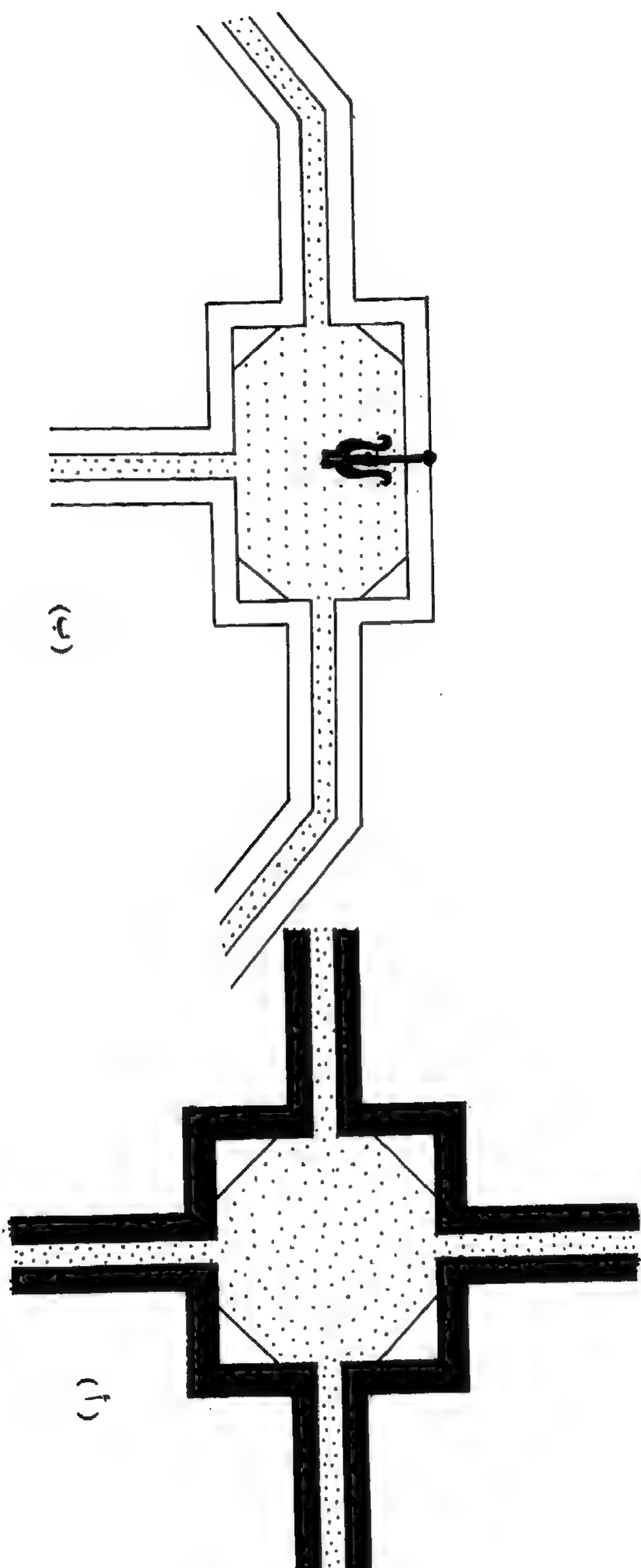


(أ)

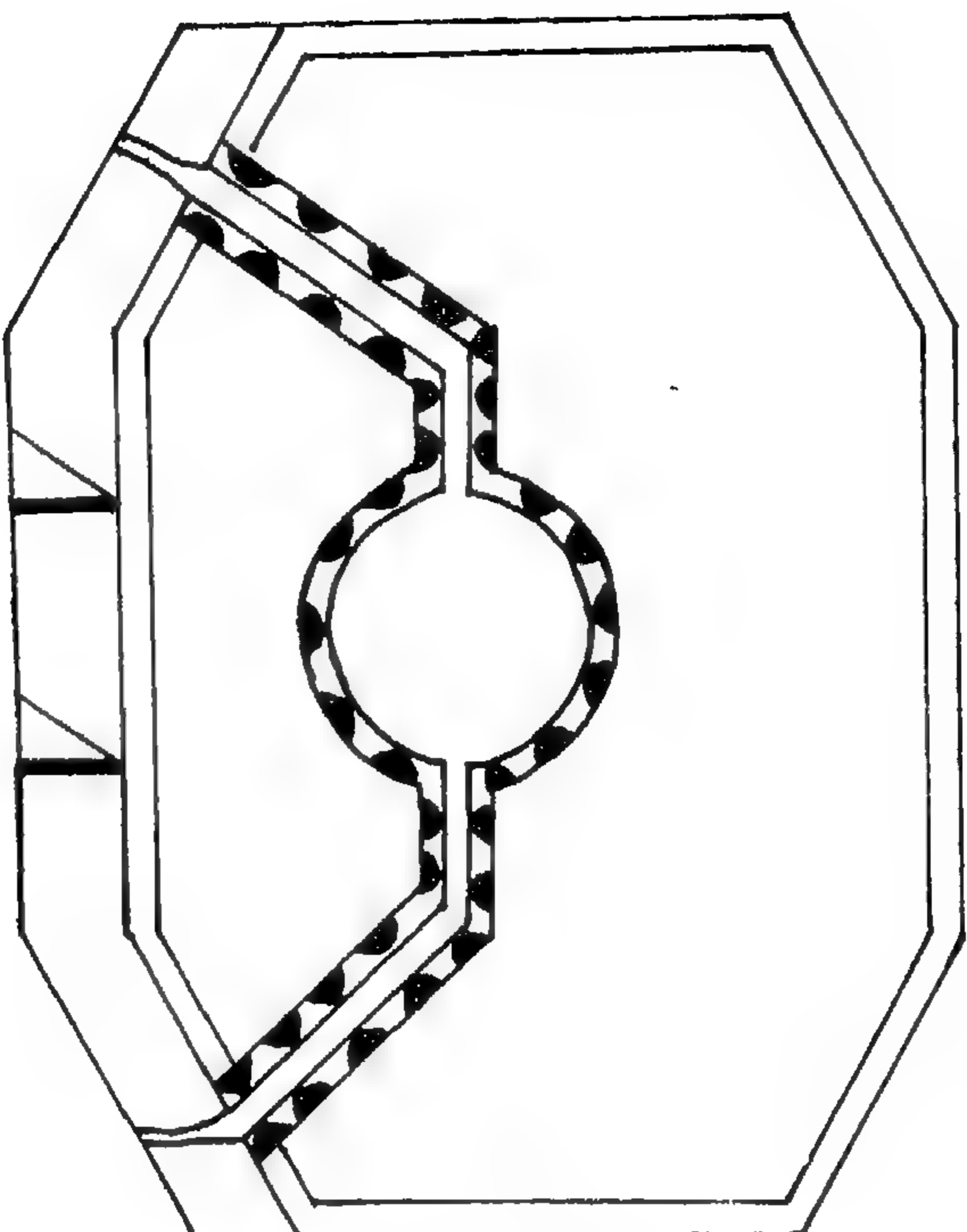


(ب)

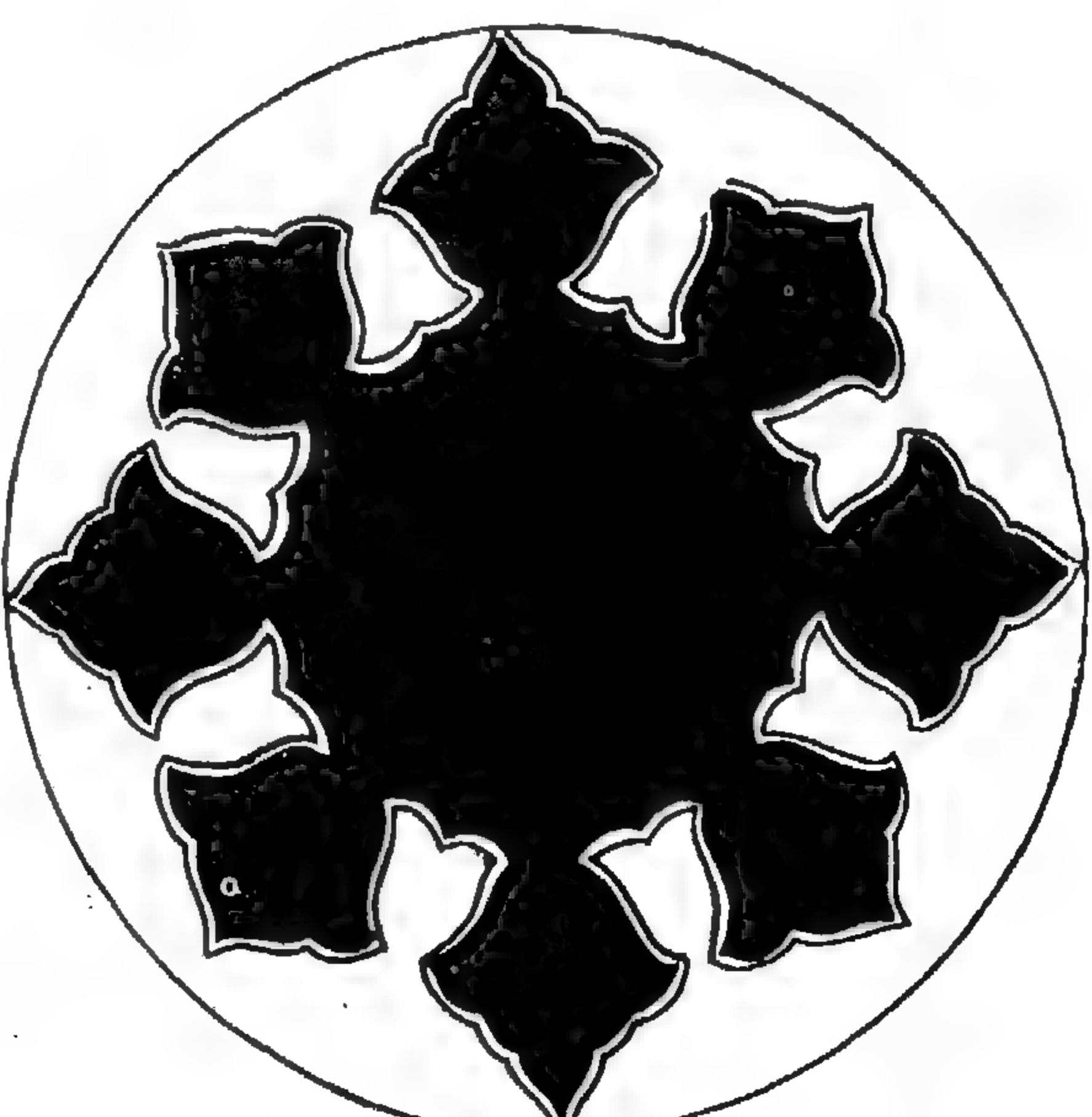
شكل (١) (أ-ب) غاذج البركة في تصاوير العصر التيموري.
(من عمل الباحث).



شكل (٢) (أ-ب) مخارج البركة في تصاوير العصر الصفوي.
(من عمل الباحث).

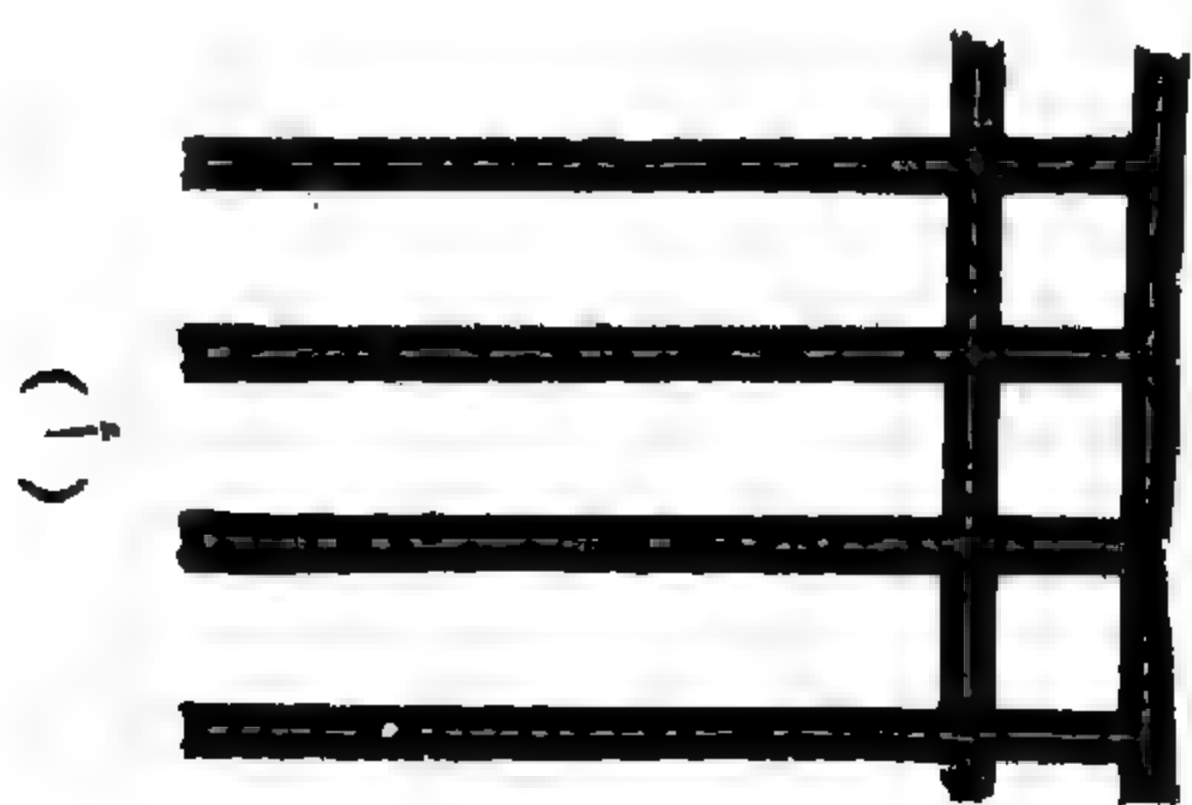
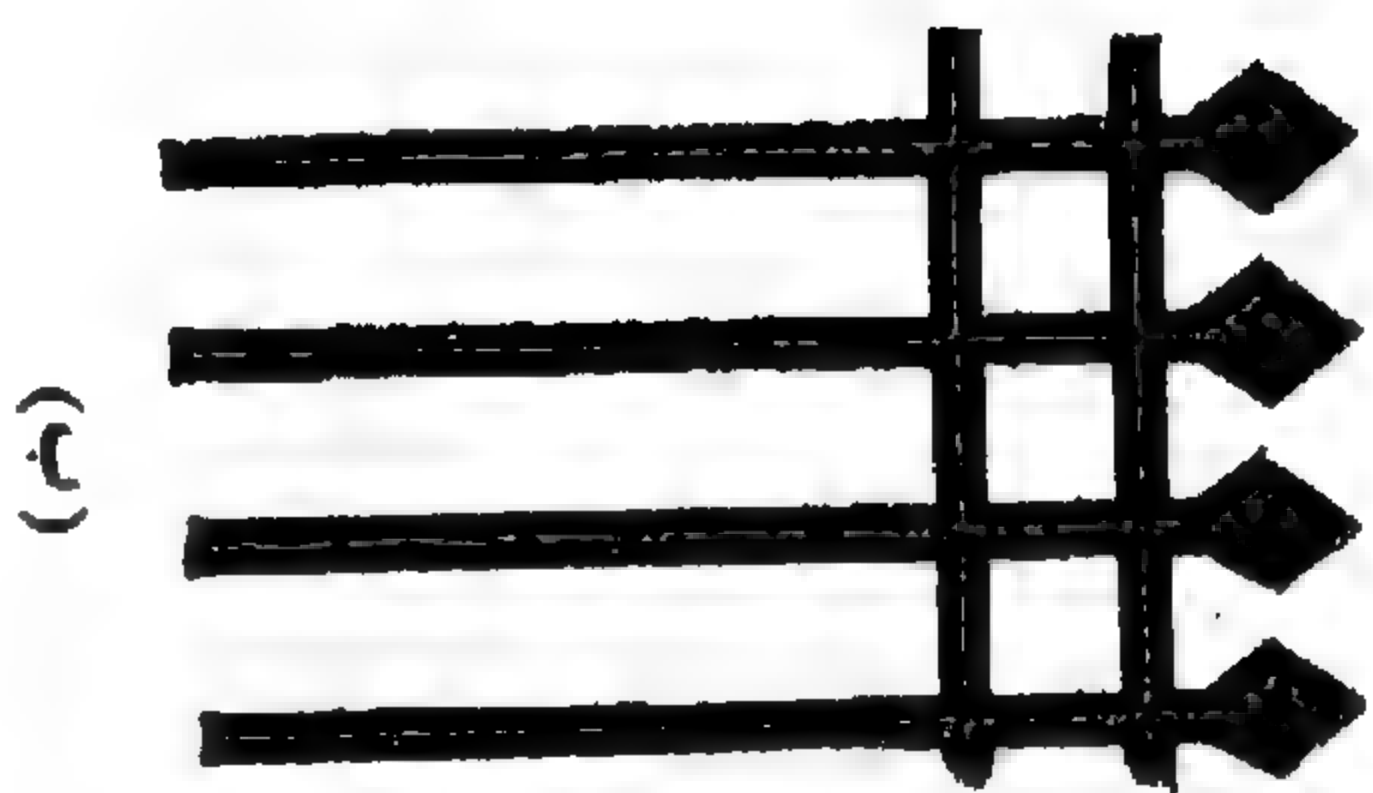
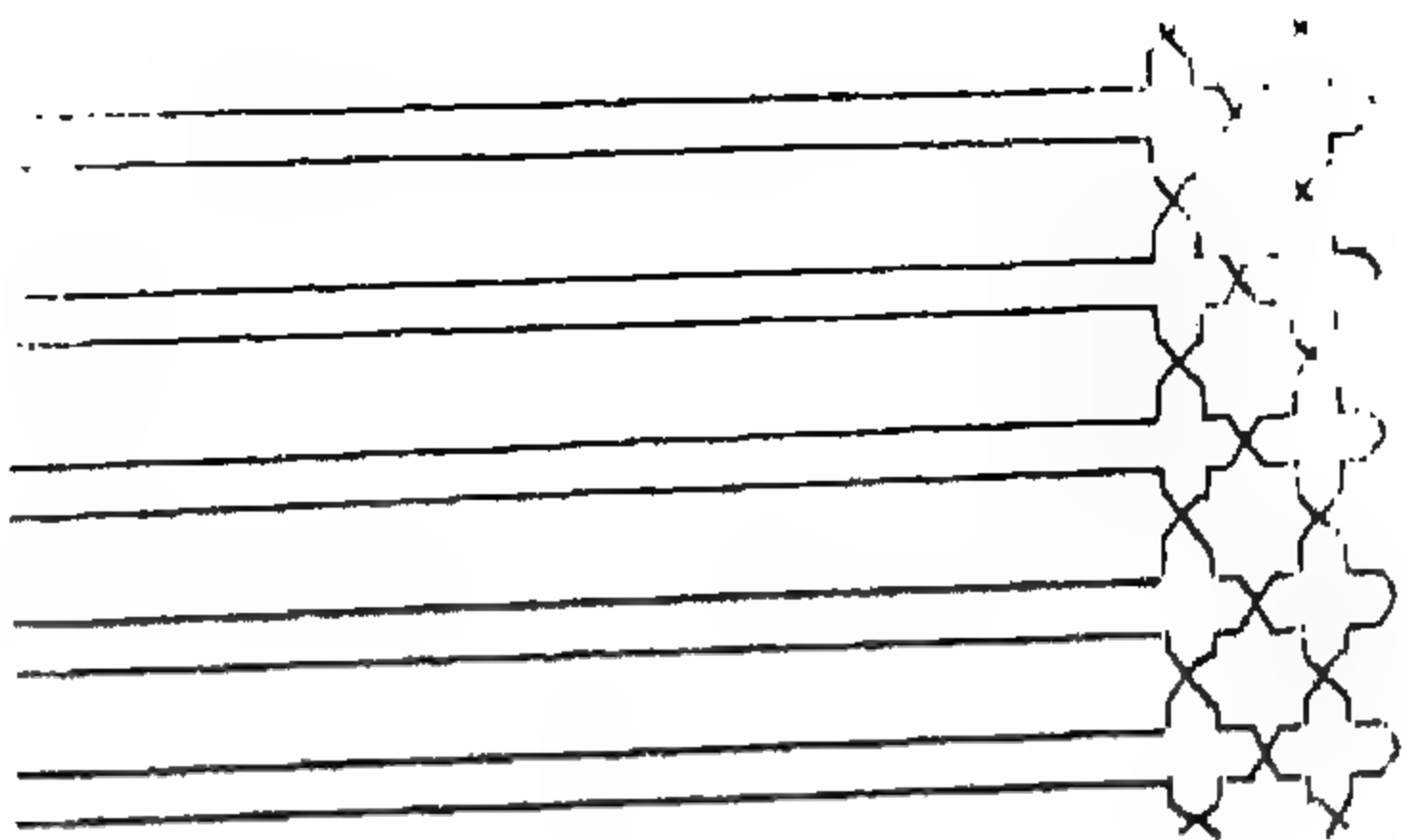


(ب)



(أ)

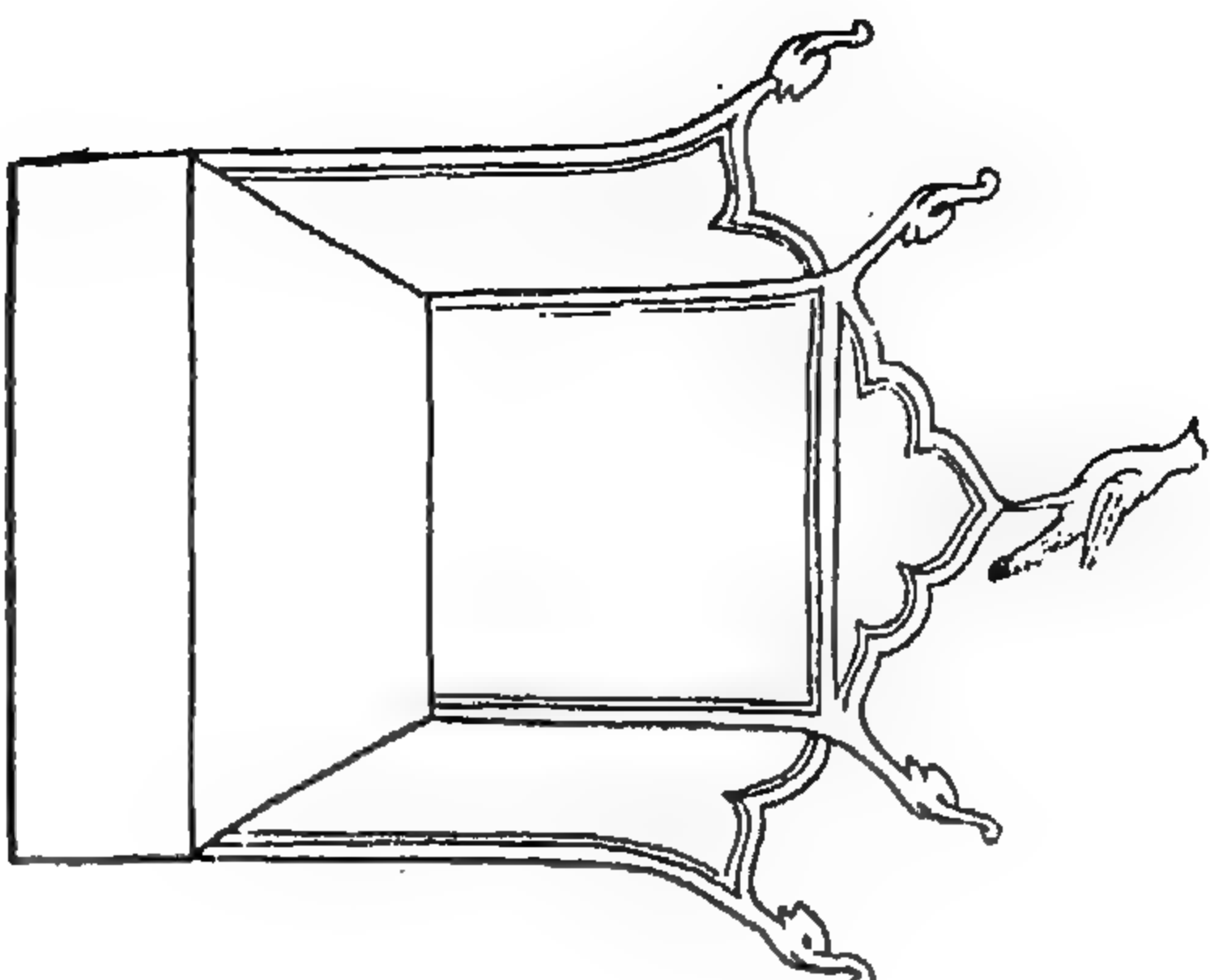
شكل (٣) (أ-ب) نماذج البركة في تصاور ميرزا علي (النصف الثاني من القرن
 ١٦م).
 (من عمل الباحث).



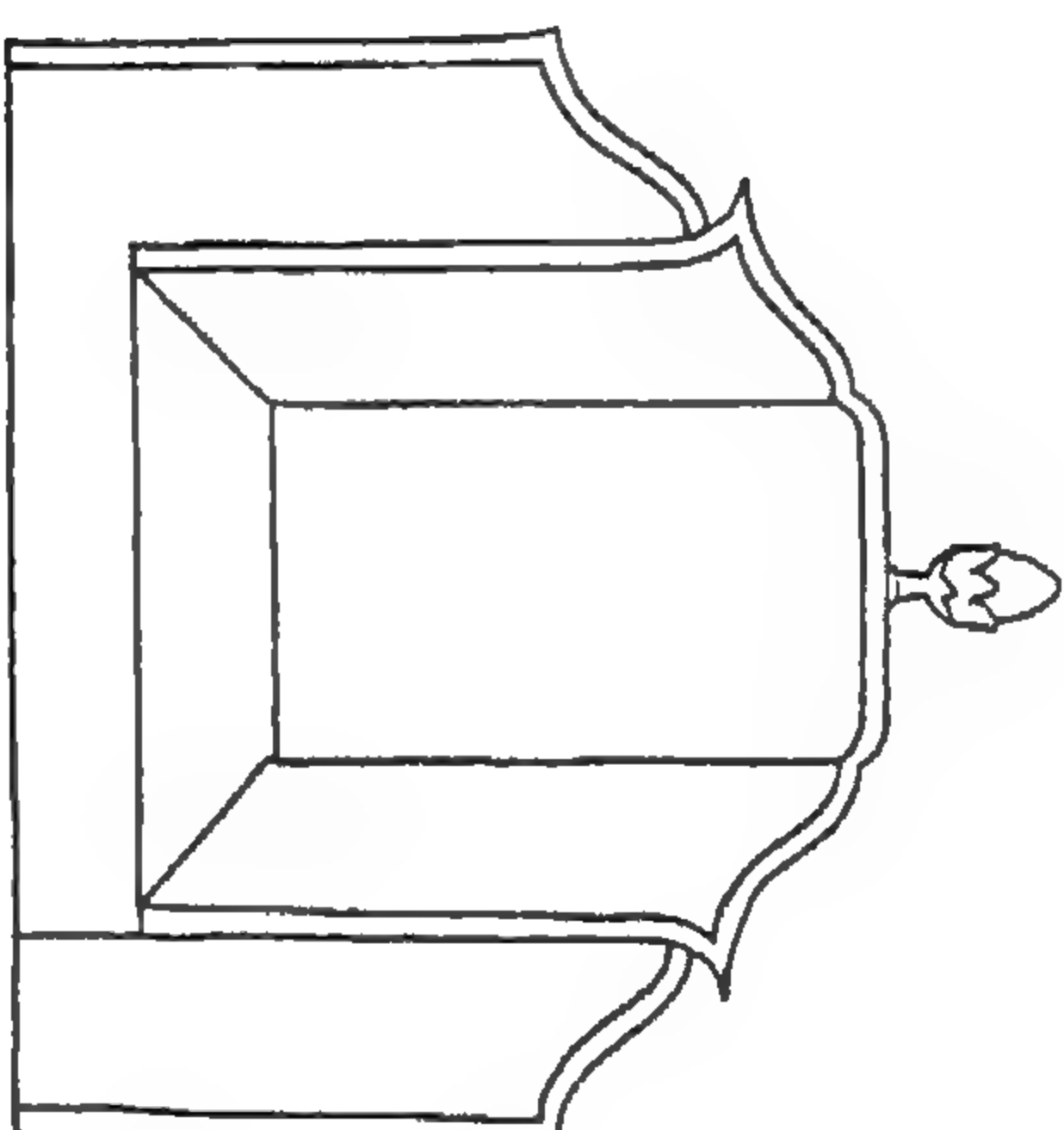
شكل (د) (أ-ب-ج) نماذج السياج في تصاور المصممين التيموري والصفوي.
[من عمل الباحث].



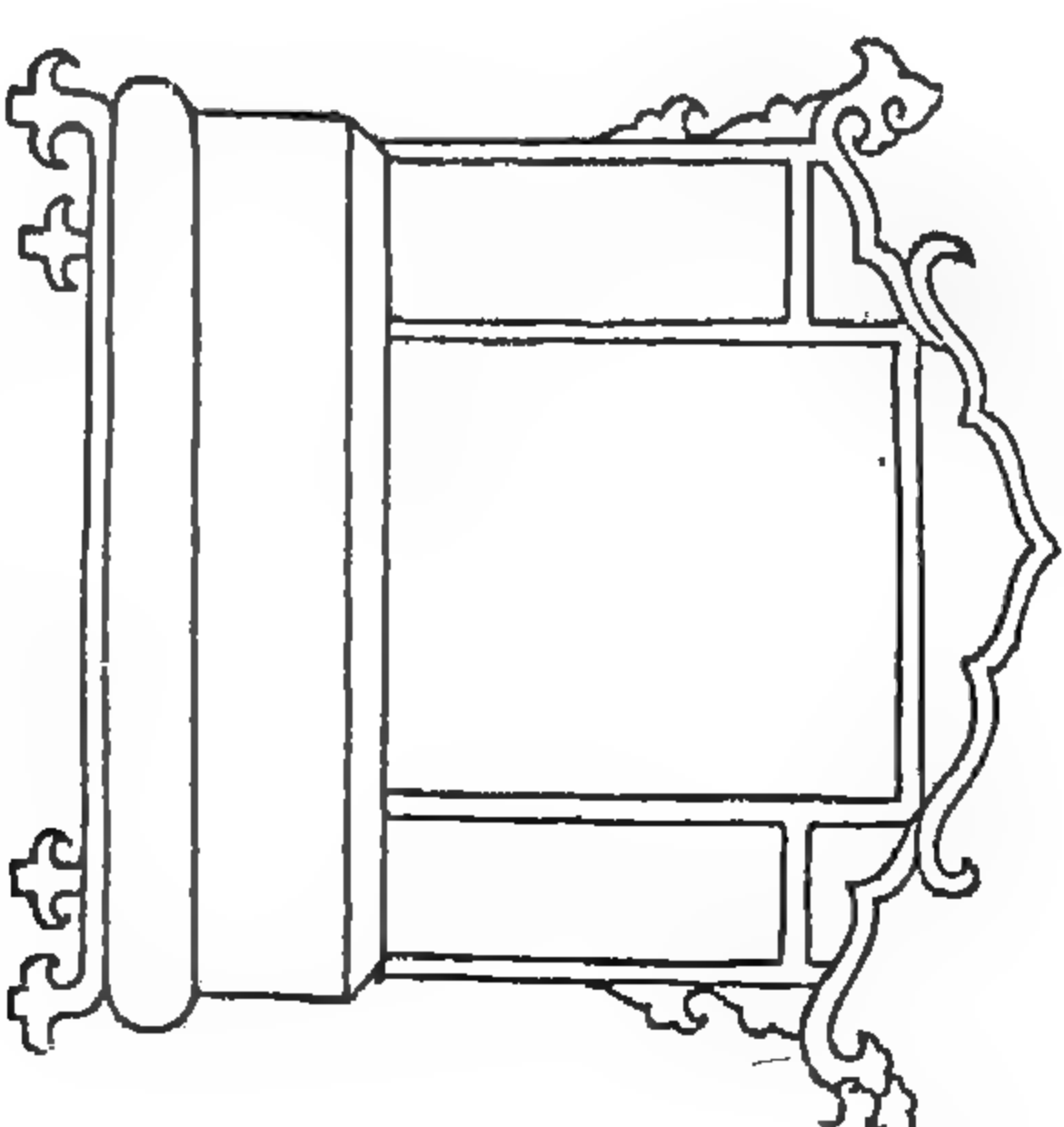
شكل (هـ) نموذج السياج في تصاور ميرزا علي (النصف الثاني من القرن ١٦م).
(من عمل الباحث).



(ج)



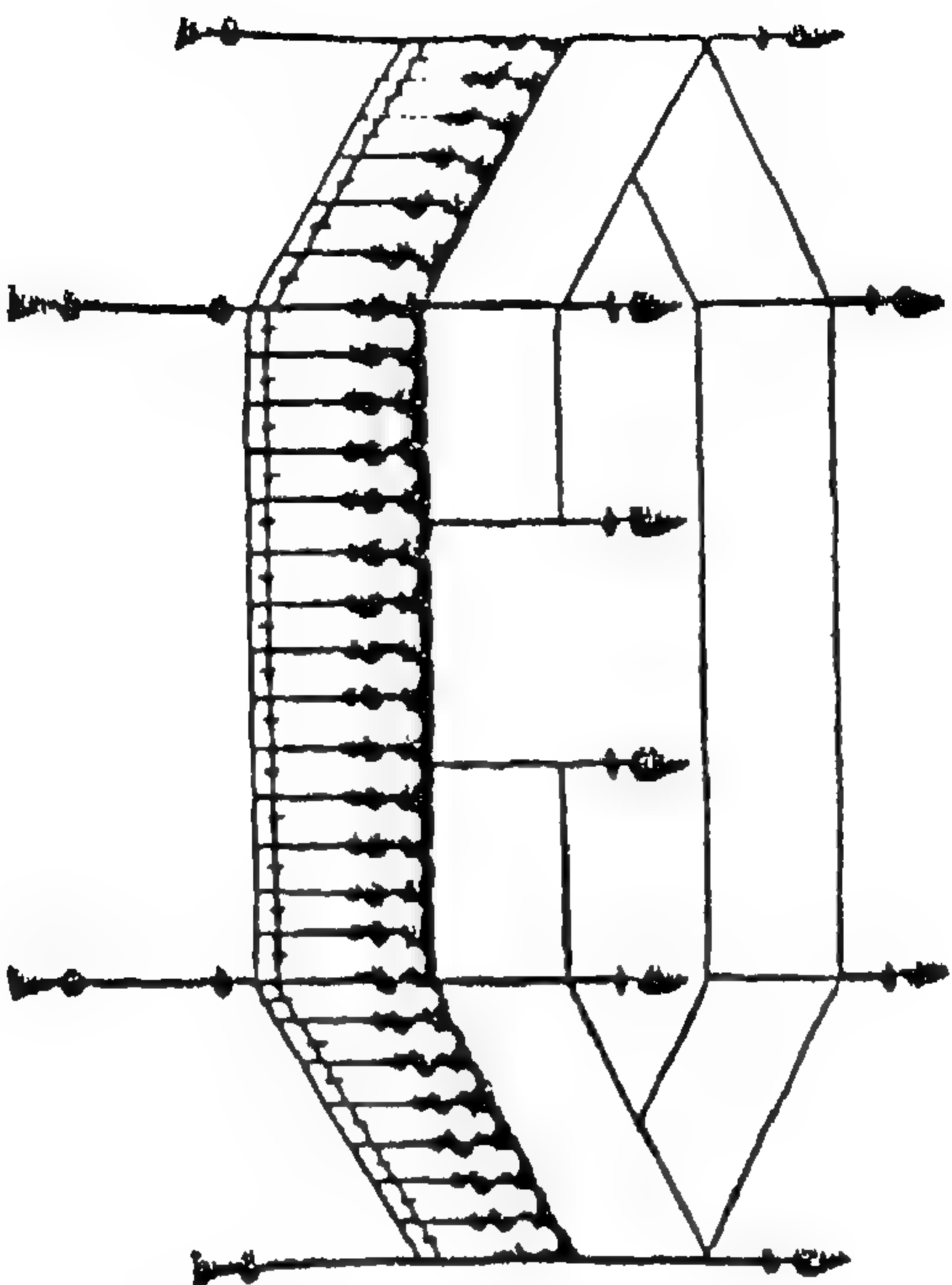
(ب)



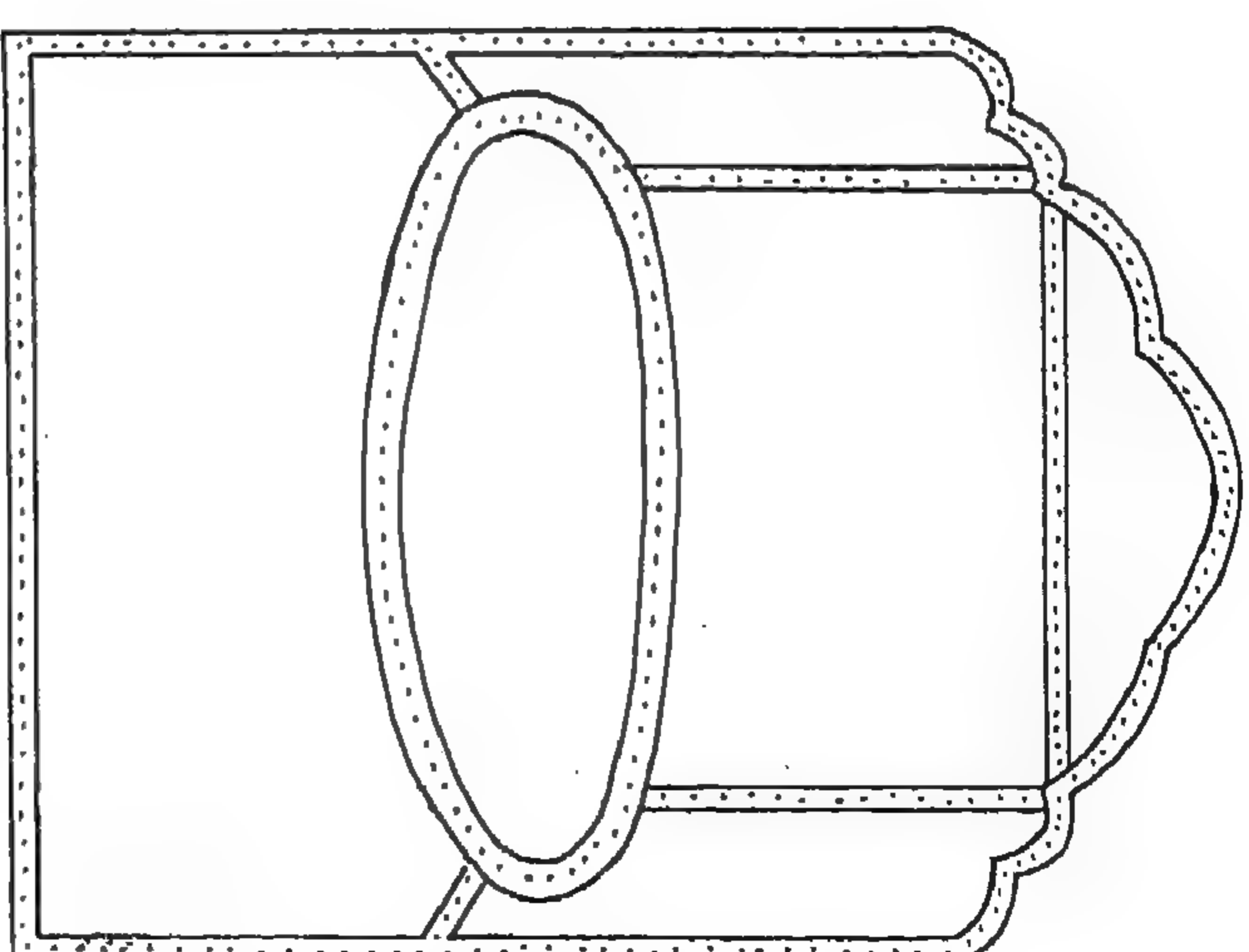
(أ)

شكل (٦) (أ-ب-ج) نماذج القاعد في تصاور القرنين ١٤-١٥ م.

عن: Upton, (J.M.), and, Ackerman, (ph.), Furniture. (A Survey of Persian Art. Vol. III. London. New York. 1939.) Fig. 889. D.E.H.

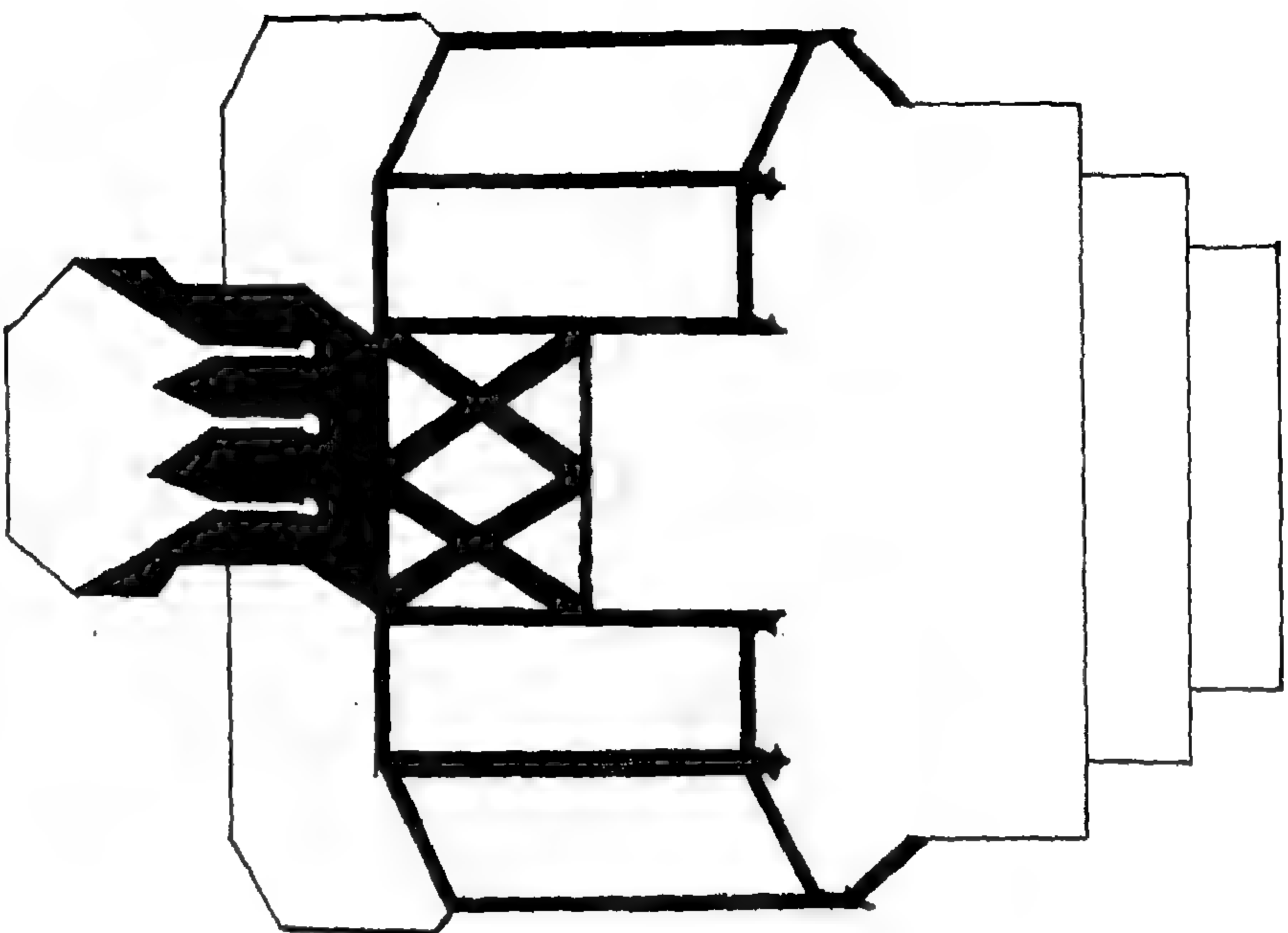


شكل (٨) تخرج المقعد في تصاور القرن ١٤-١٥ م.
عن: Upton, (J.M.), and Ackerman, (ph.), Op. cit. Fig. 876.



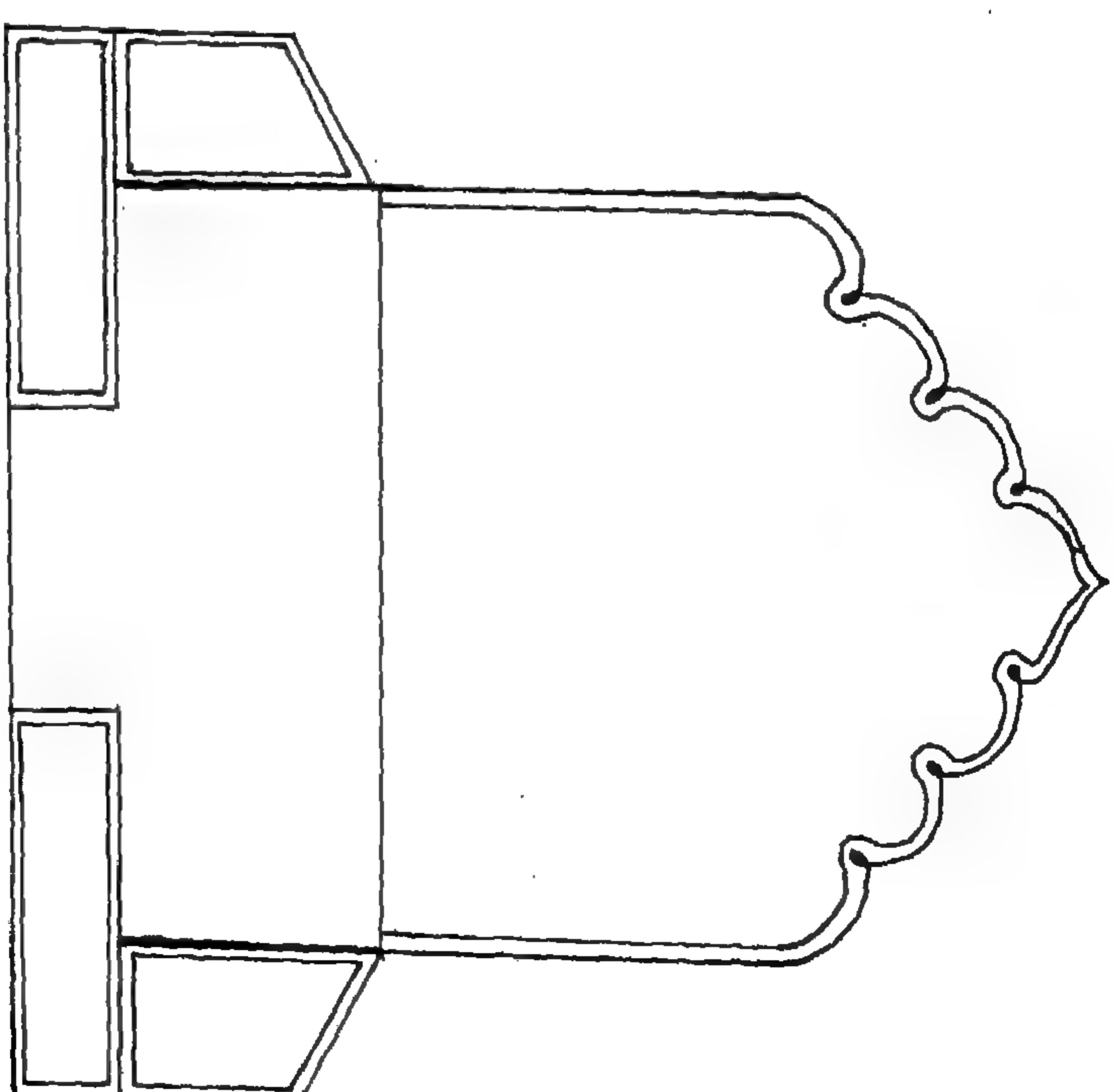
شكل (٧)

تخرج المقعد في تصاور القرن ١٥ م. (من تصورة من شاهنامه باسيفر
٨٣٤ هـ / ١٤٣٠ م).
(من عمل الباحث).



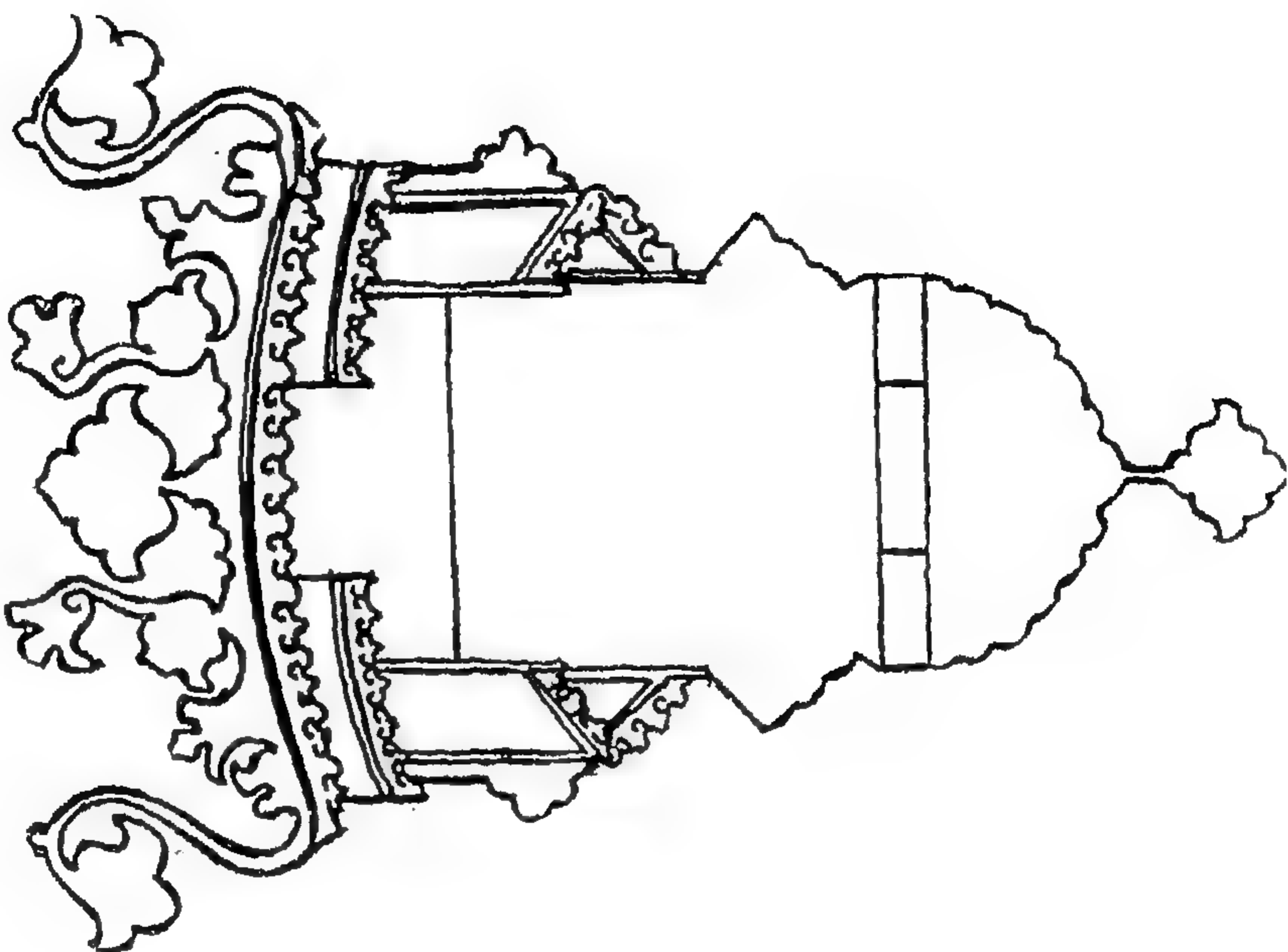
شكل (١٠)

تخرج المقعد في تصاوير النصف الأول من القرن ١٦ م. (من تصويرة من ديوان حافظ ٩٣٤ هـ / ١٥٢٧ م)
(من عمل الباحث).



شكل (٩)

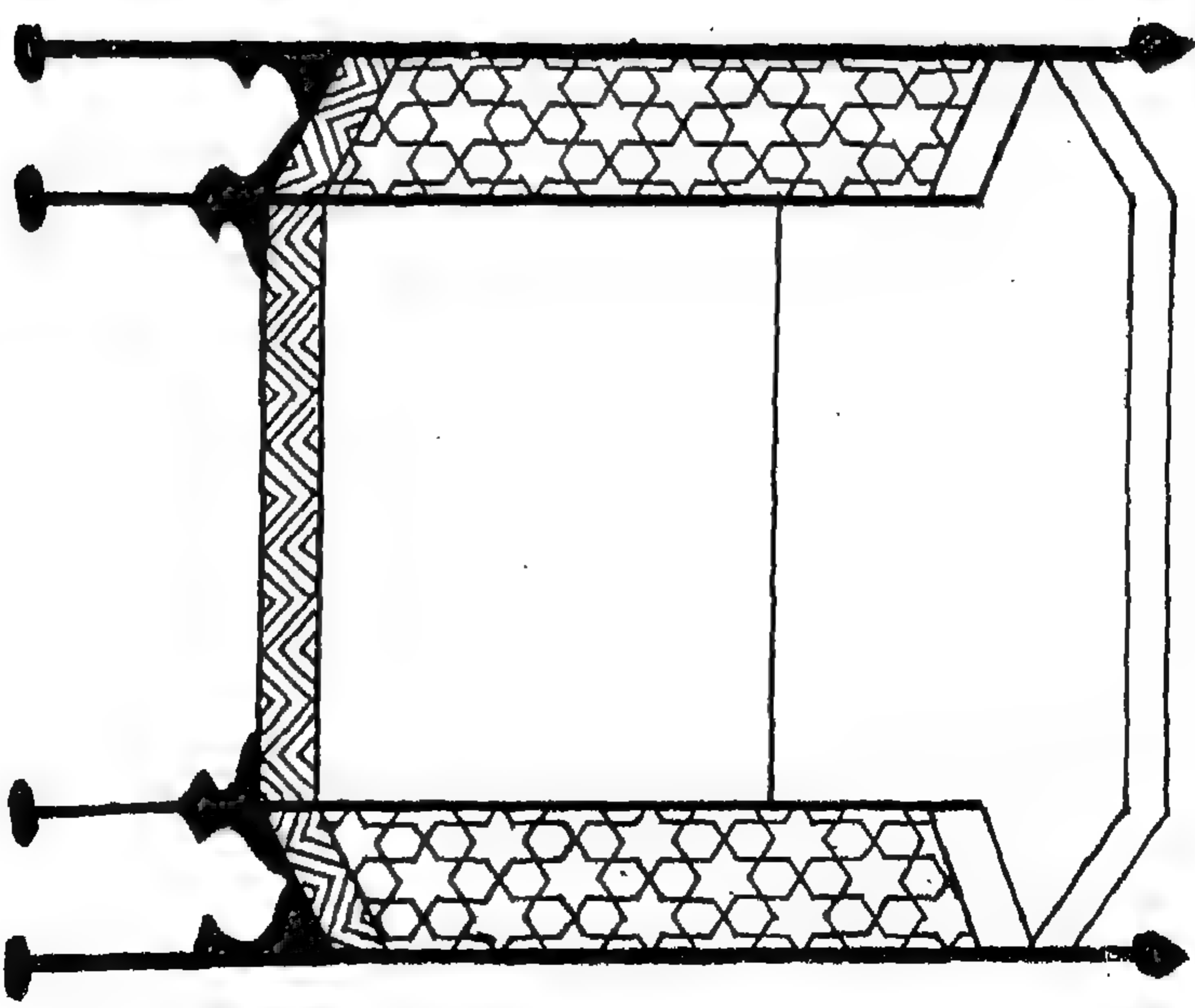
تخرج المقعد في تصاوير النصف الأول من القرن ١٦ م. (من تصويرة محفظة
بتحف كلية الآثار جامعة القاهرة).
= ١٠٠١ ١٠٠٠ ١١ ١٢



شكل (١٢)

تخرج المقعد في تصاور أقاميرك وميرزا على . (النصف الثاني من القرن
١١٦م)

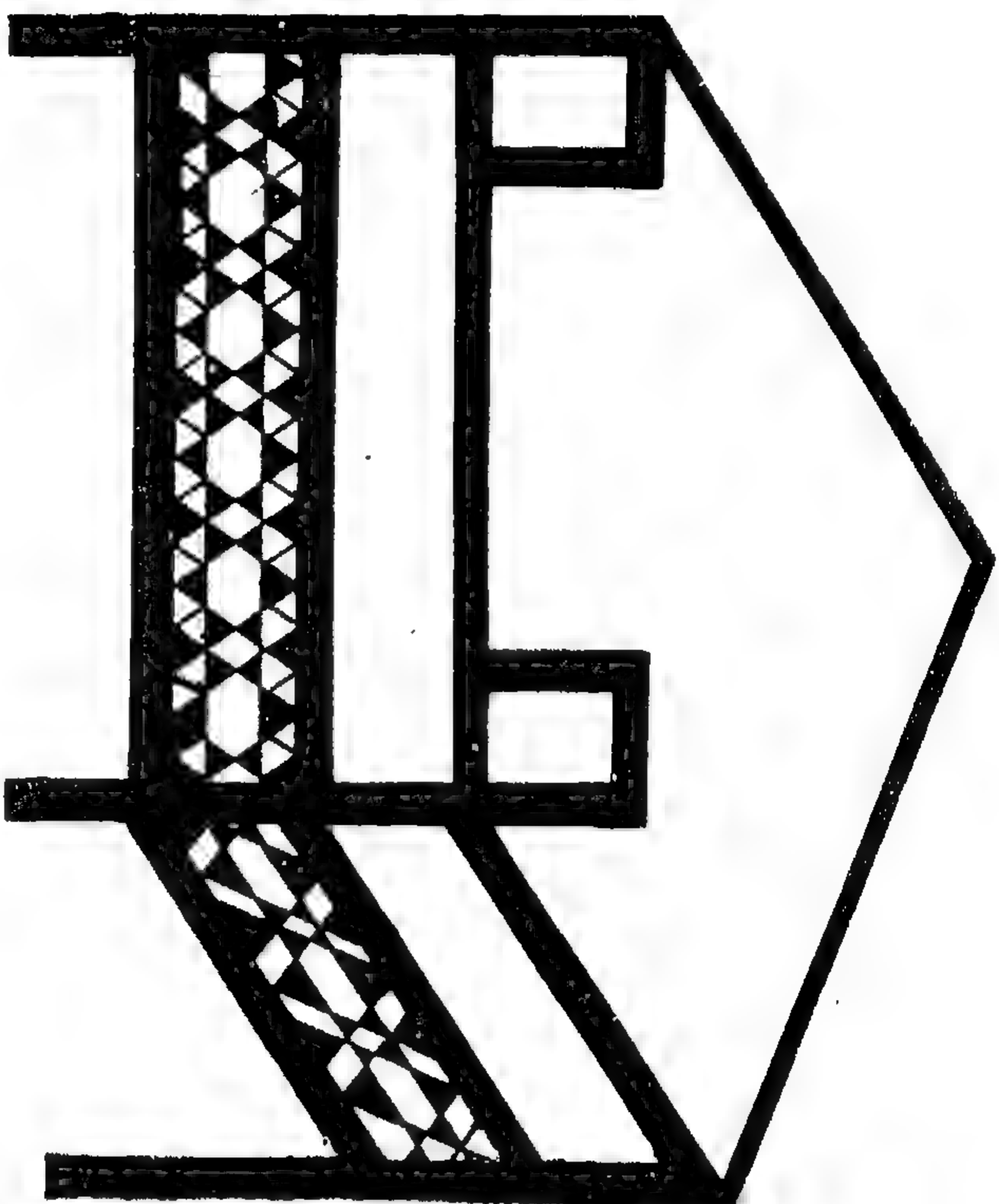
عن : Upton, (J.M.), and Ackerman, (ph.), Op. cit. Fig. 88٤٠



شكل (١١)

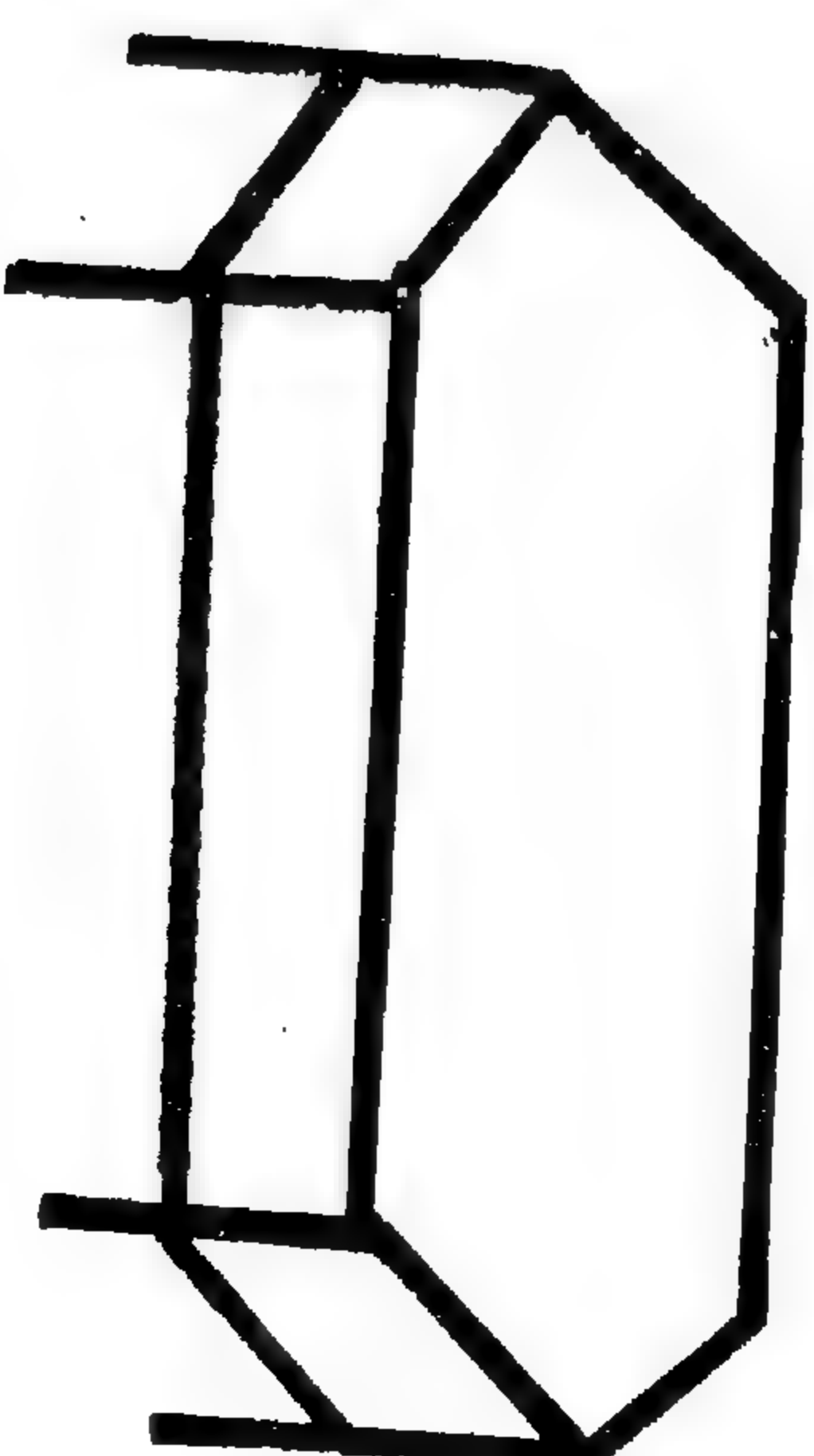
تخرج المقعد في تصاور النصف الثاني من القرن ١١٦م . (من تصورية
محفوطة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة).

رقم السجل : ١٦٤٨ . (من عمل الباحث).



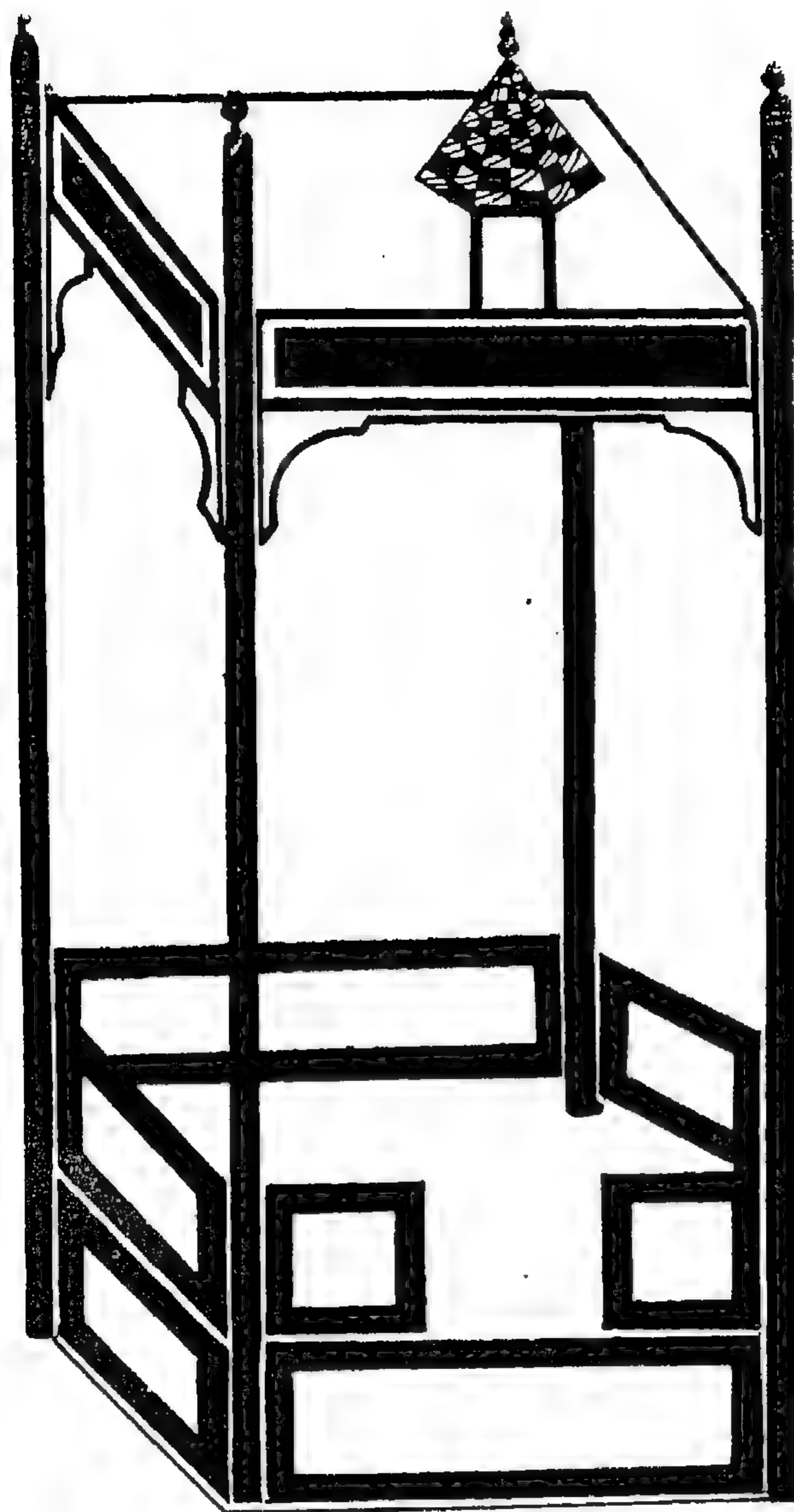
شكل (١٤)

توزيع المقعد المستطيل في تصاور أواخر العصر التيموري والعصر الصفوي.
(من عمل الباحث).

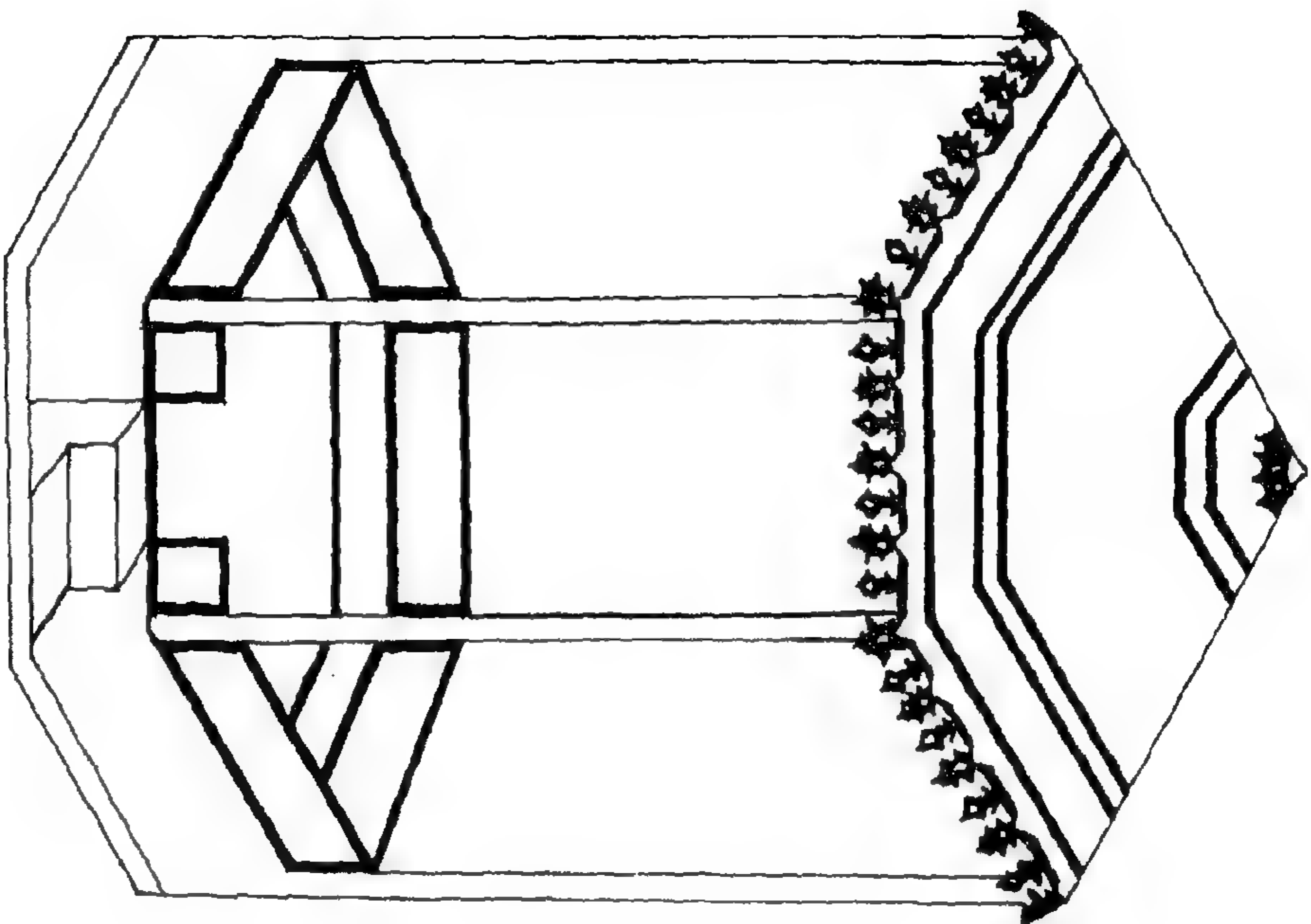


شكل (١٣)

توزيع المقعد السداسي بدون ظهر. في تصاور أواخر القرن ١٦ م والقرن ١٧ م.
(من عمل الباحث).

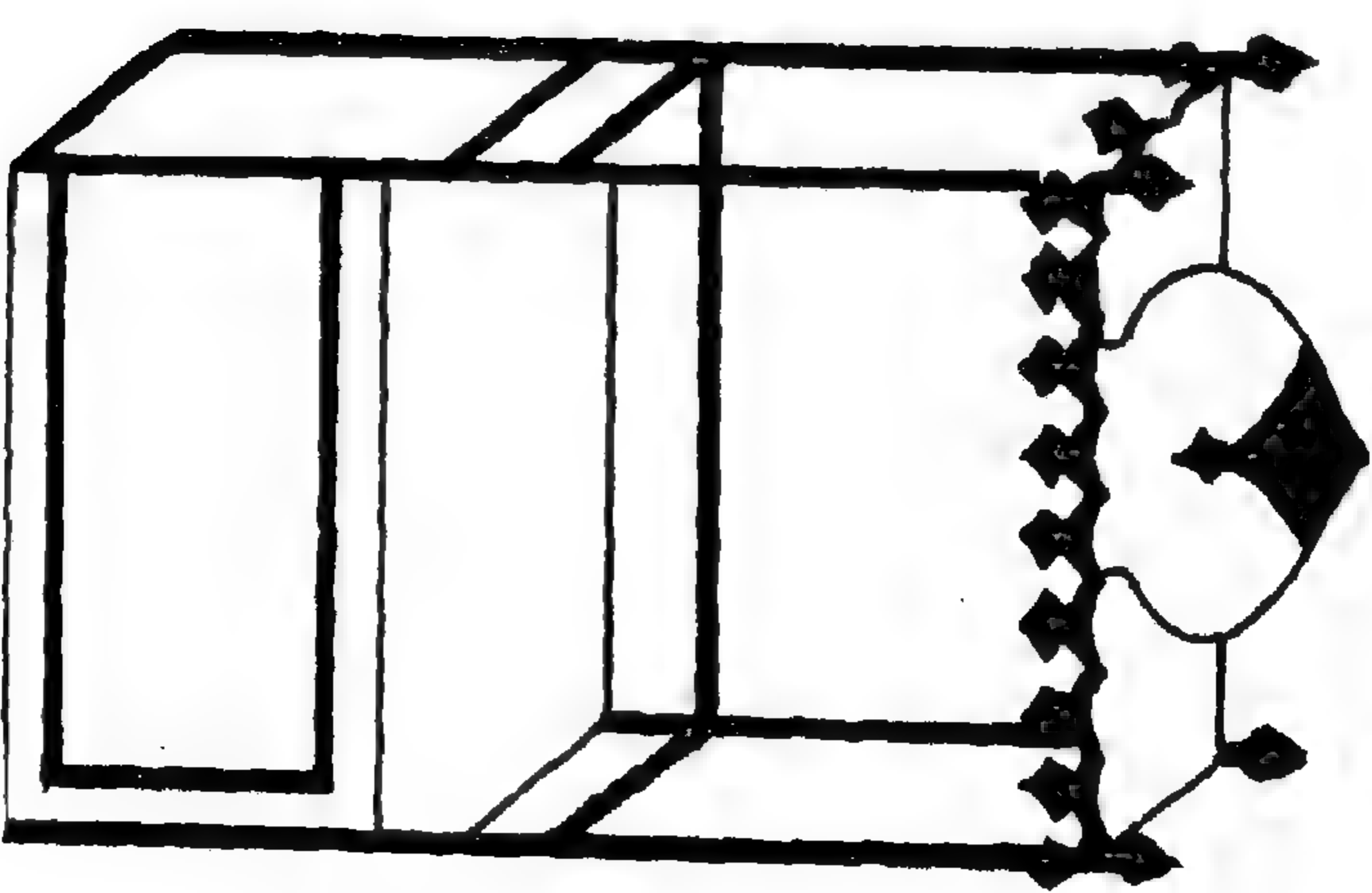


شكل (١٥) نموذج الجوسق (الكشك) المستطيل في تصاوير بهزاد ومدرسة بخارى.
(من عمل الباحث).



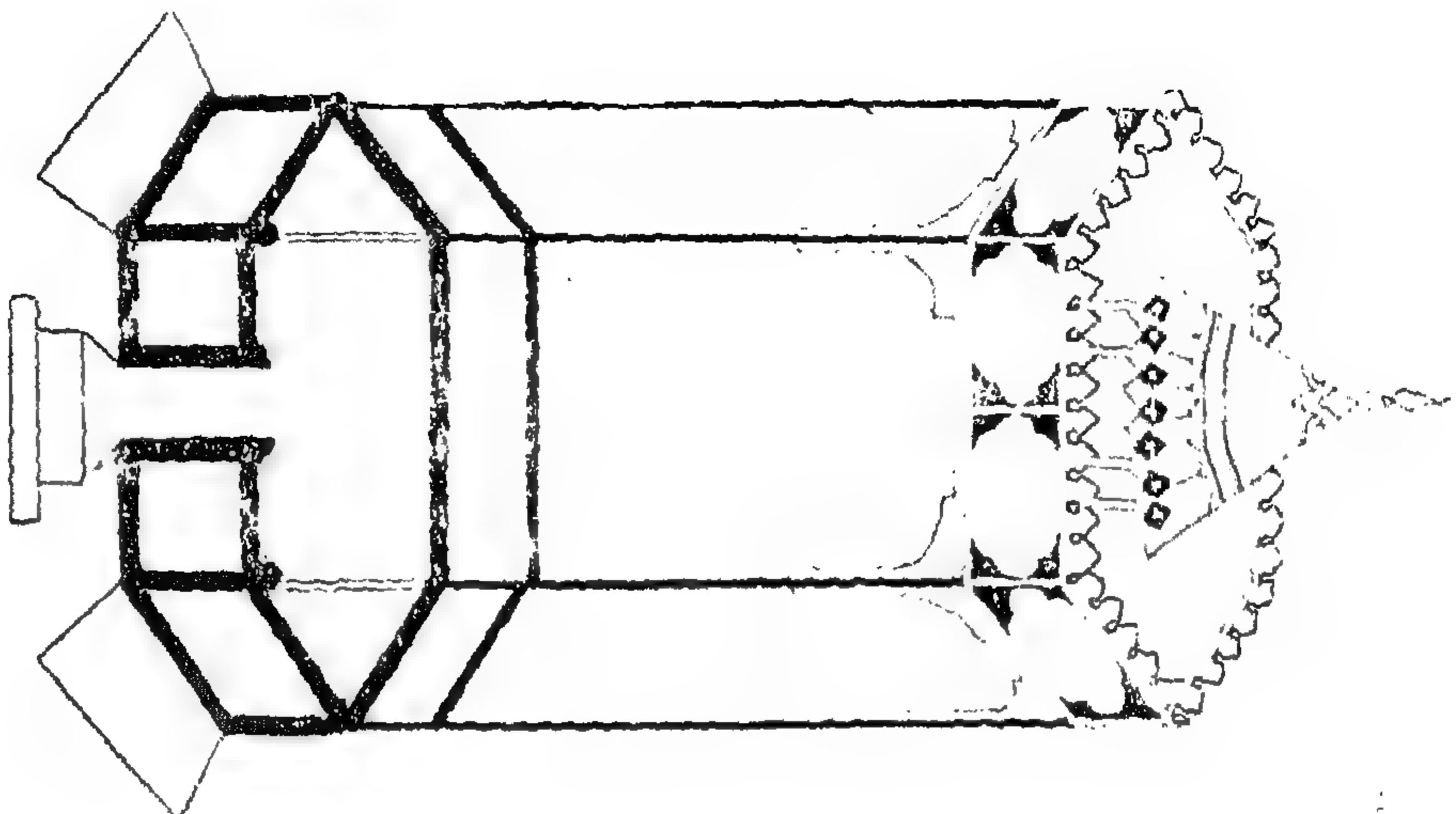
شكل (١٧)

نموذج الجرسق (الكثك) السداسي في تصاور النصف الثاني من القرن
م١٦.
(من عمل الباحث).

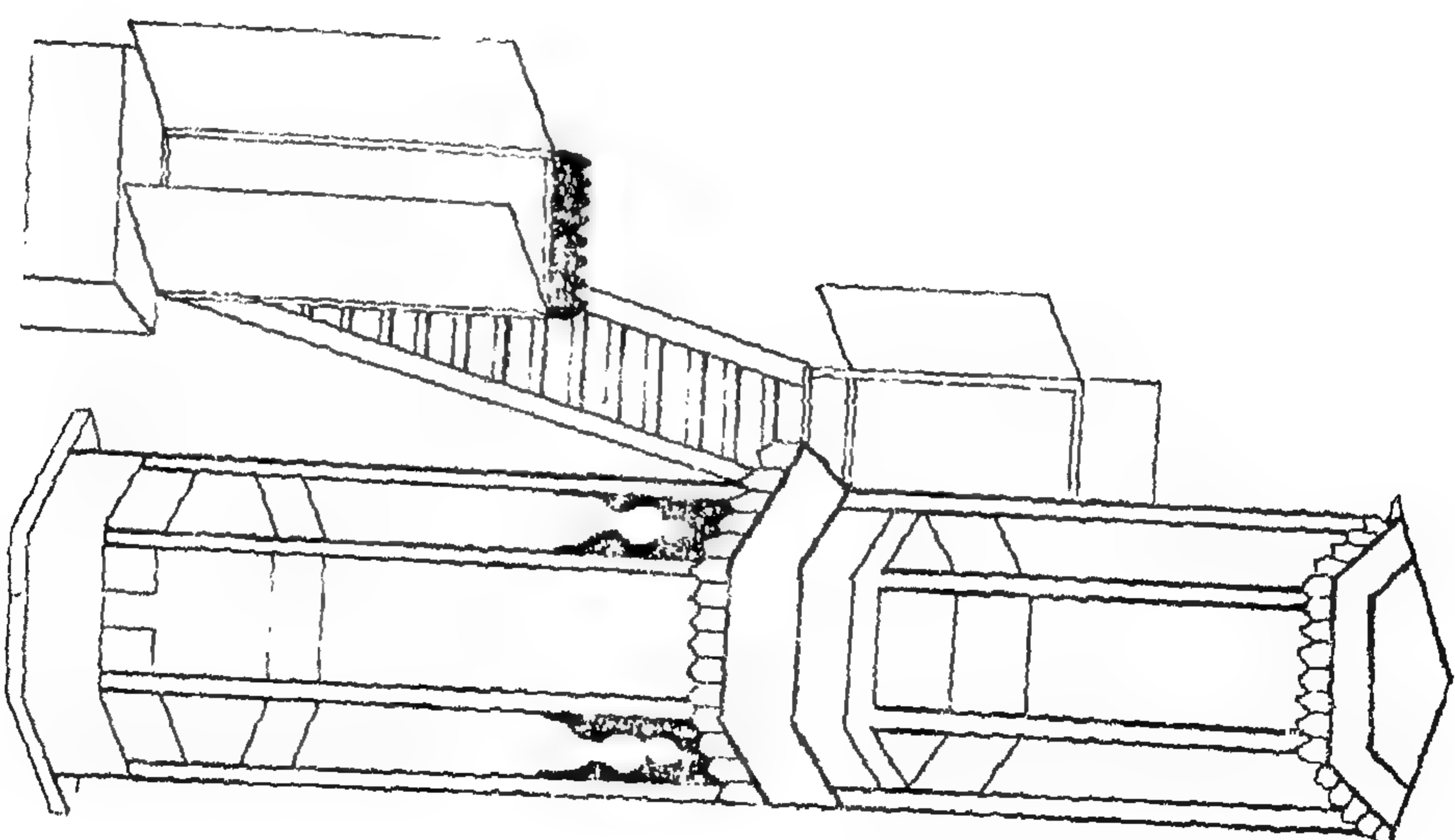


شكل (١٦)

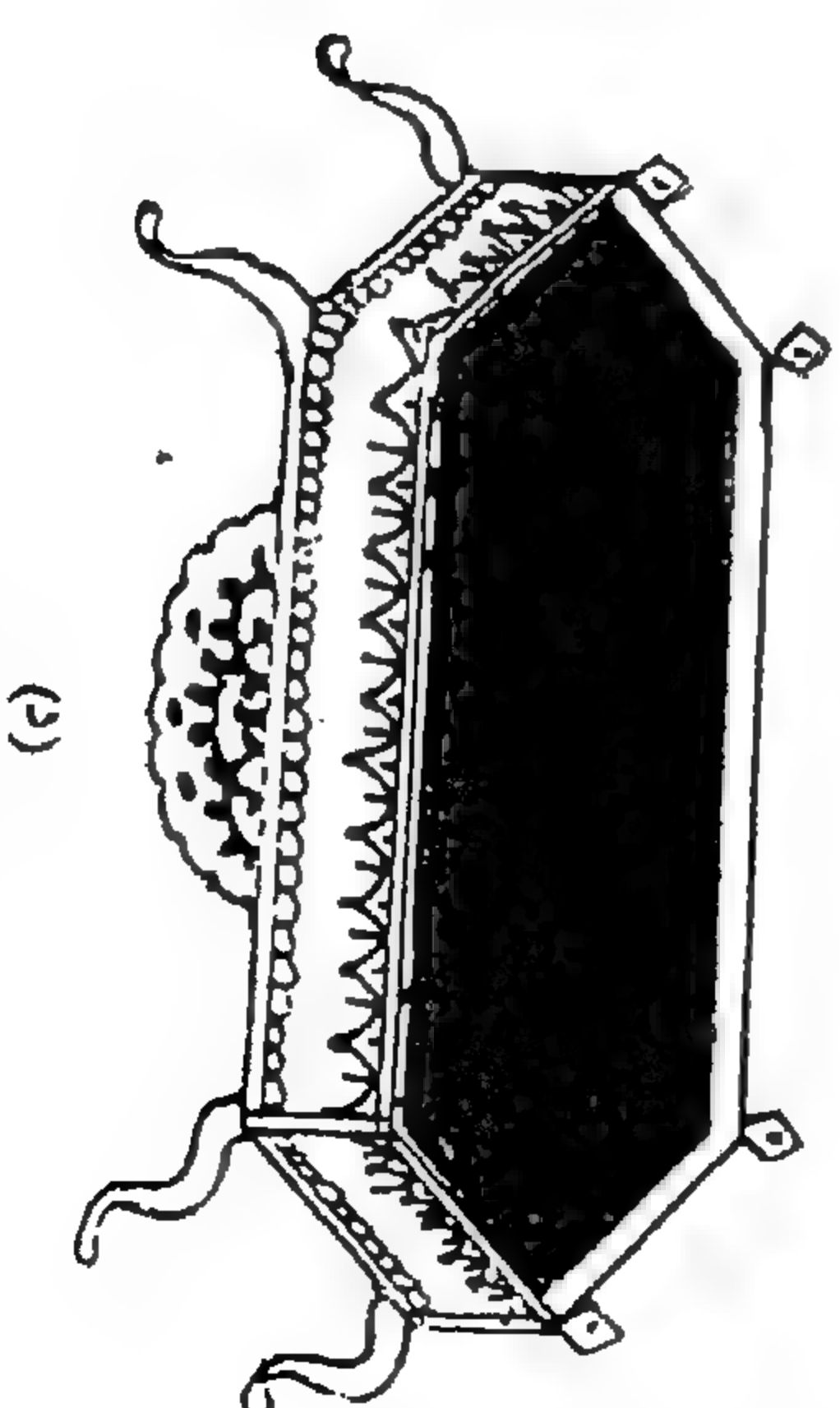
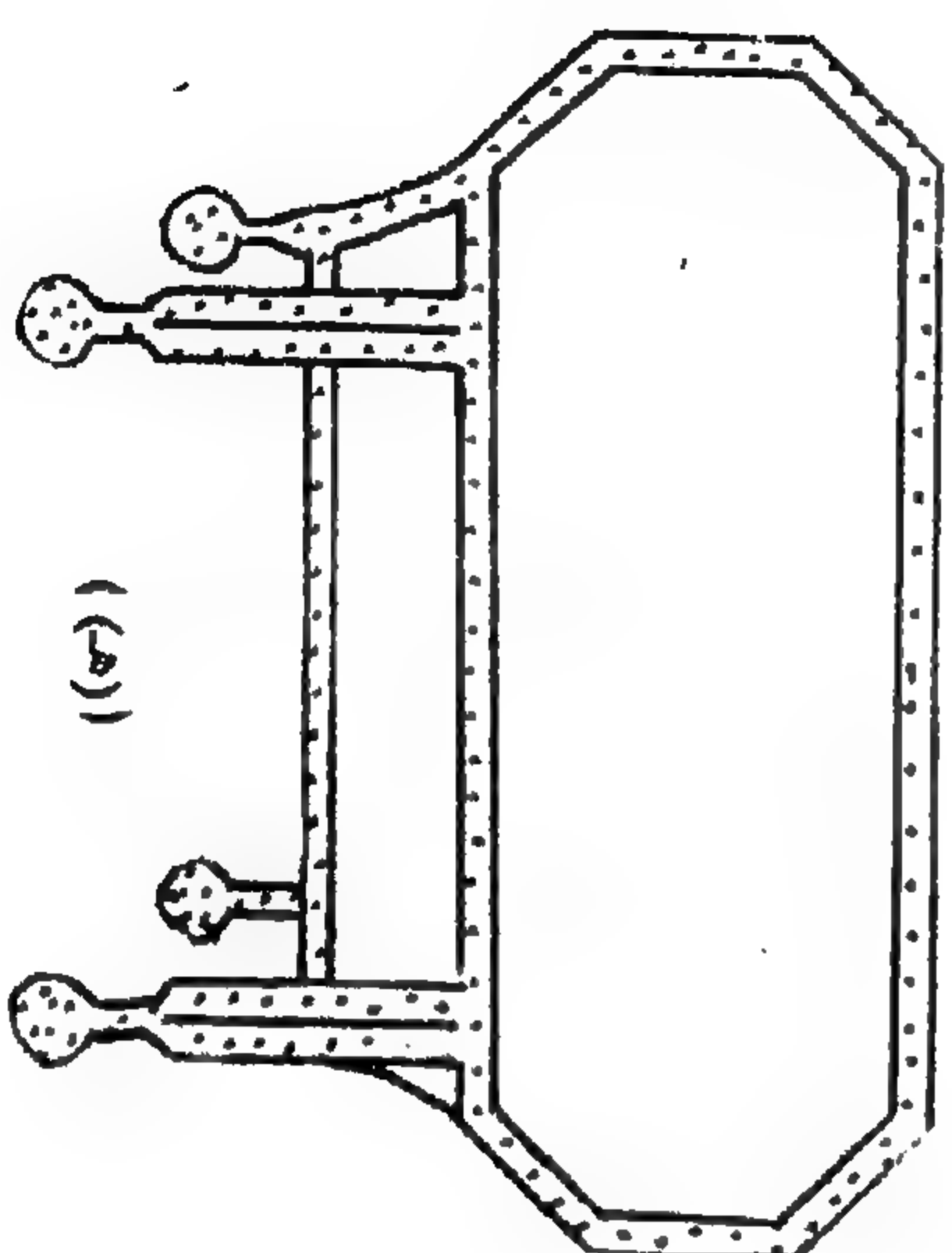
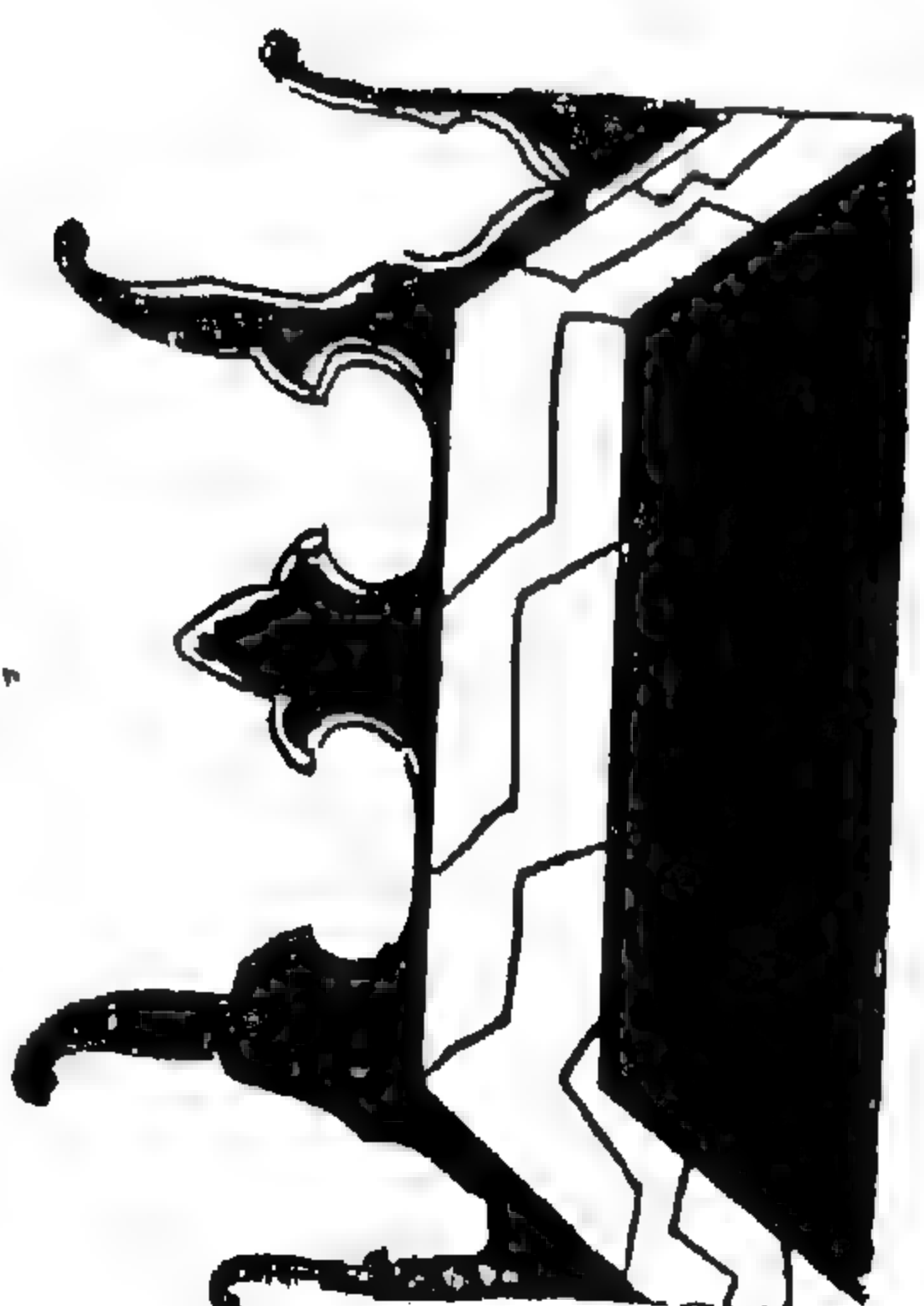
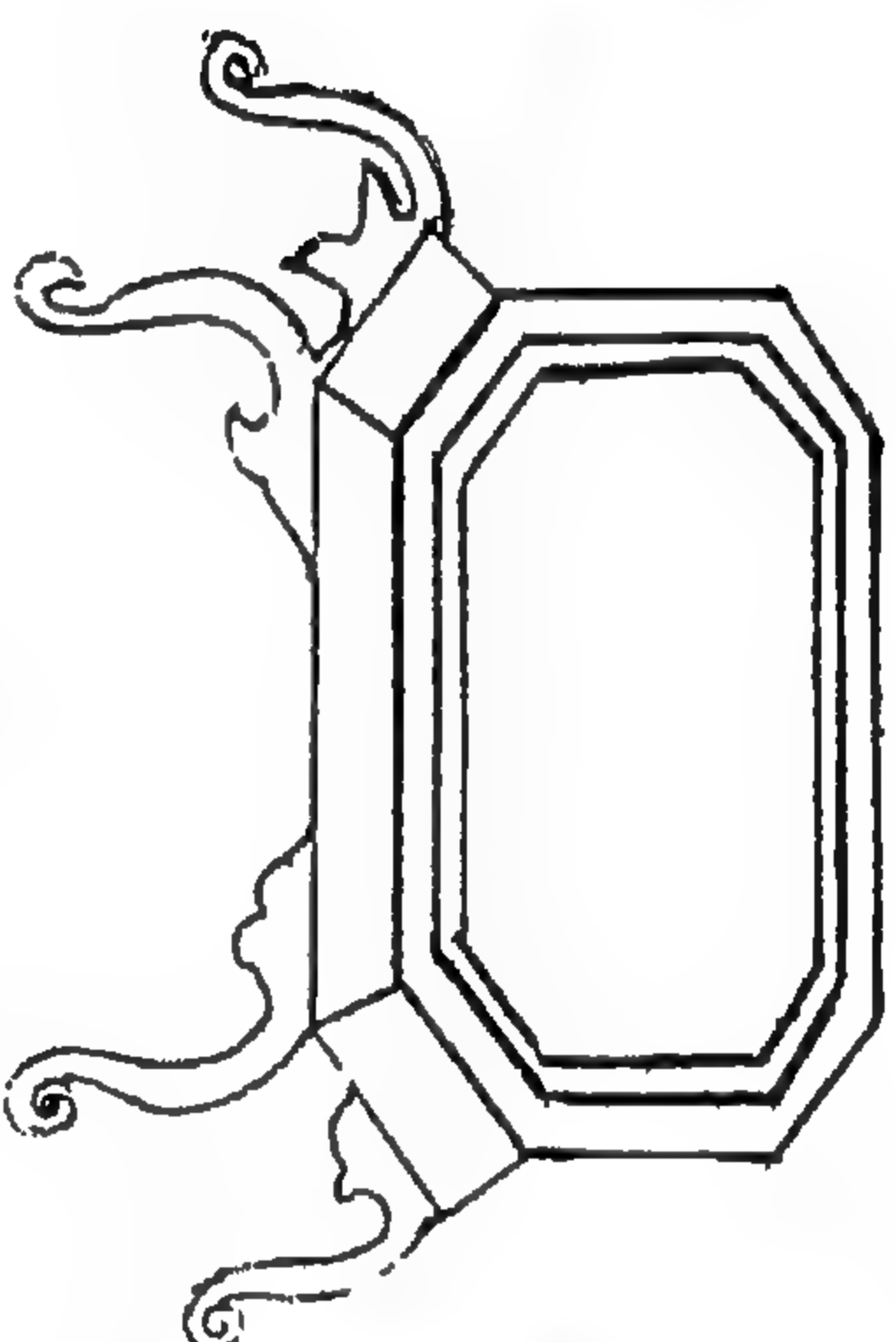
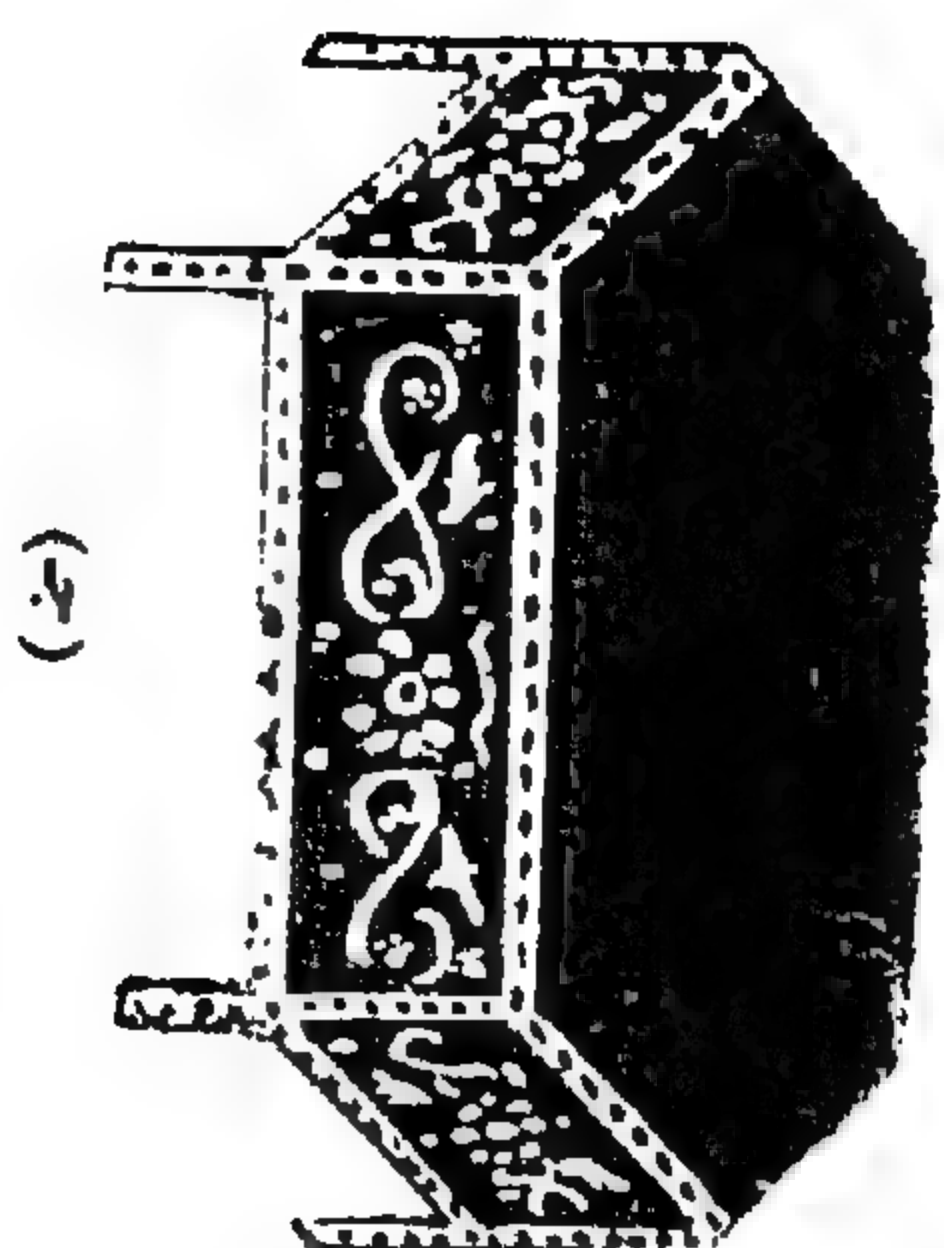
نموذج الجرسق (الكثك) في تصاور ميرزا علي (النصف الأول من القرن
م١٦).
(من عمل الباحث).



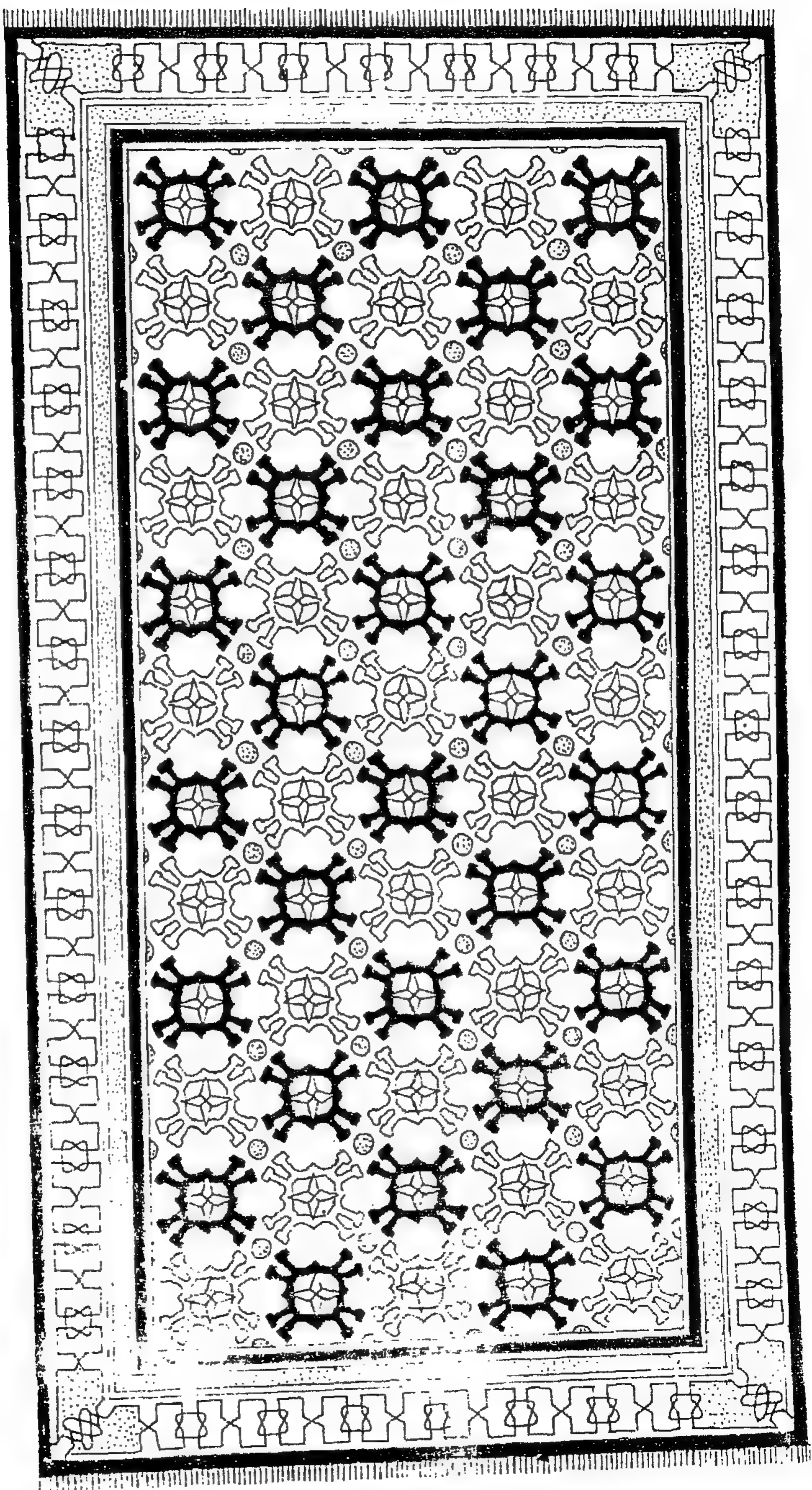
شكل (١٨) نفوذ الجرسق (الكشك) السداسي في تصاور القرن ١٧ م.
(من عمل الباحث).



شكل (١٩) نفوذ الجرسق (الكشك) من طابقين. أواخر القرن ١٦ م والقرن ١٧ م.
(من عمل الباحث).

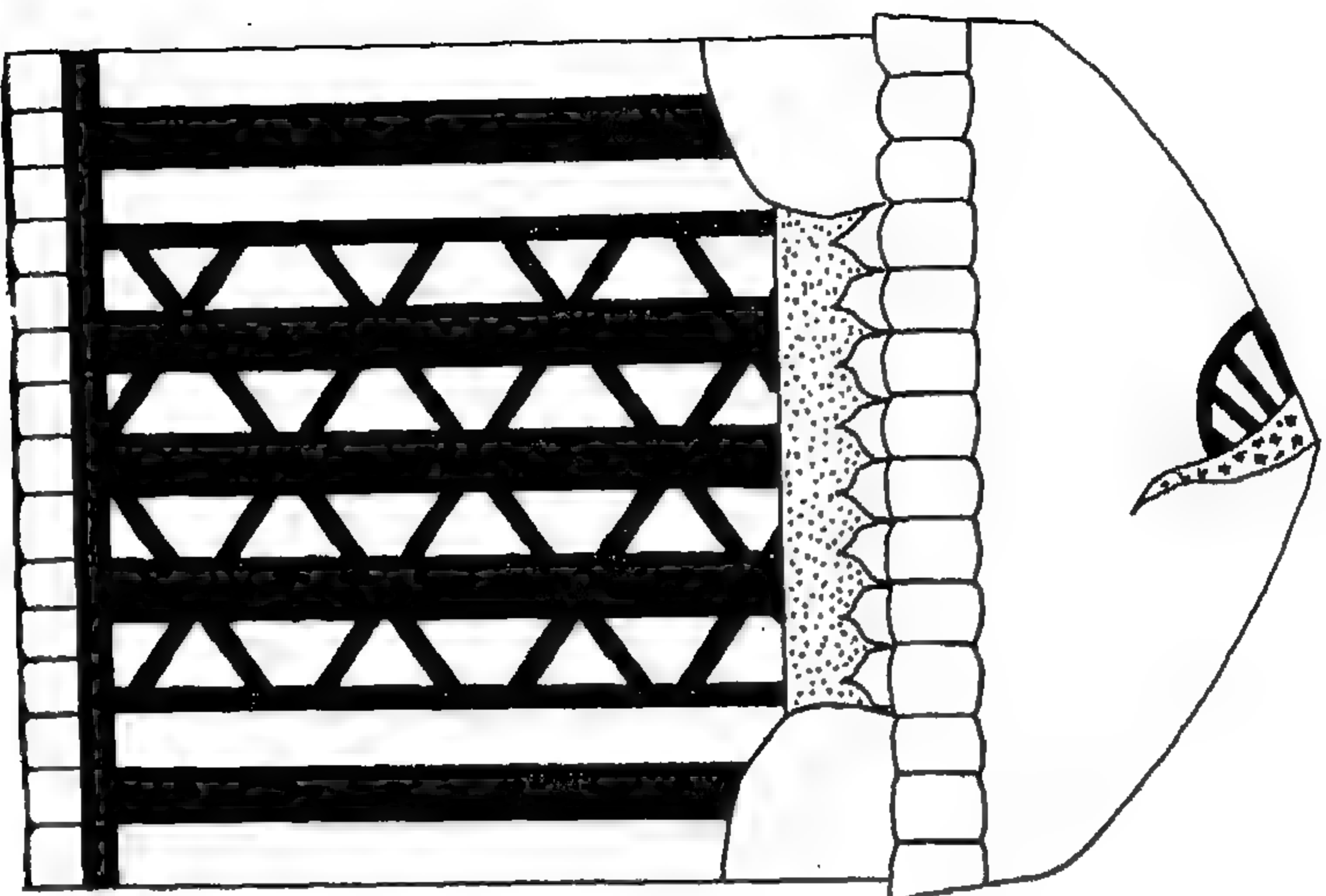


شكل (٢٠) (أ-ب-ج-د-هـ) نماذج الخوان في تصاور العصرين التيموري والصفيوي.
(من عمل الباحث).

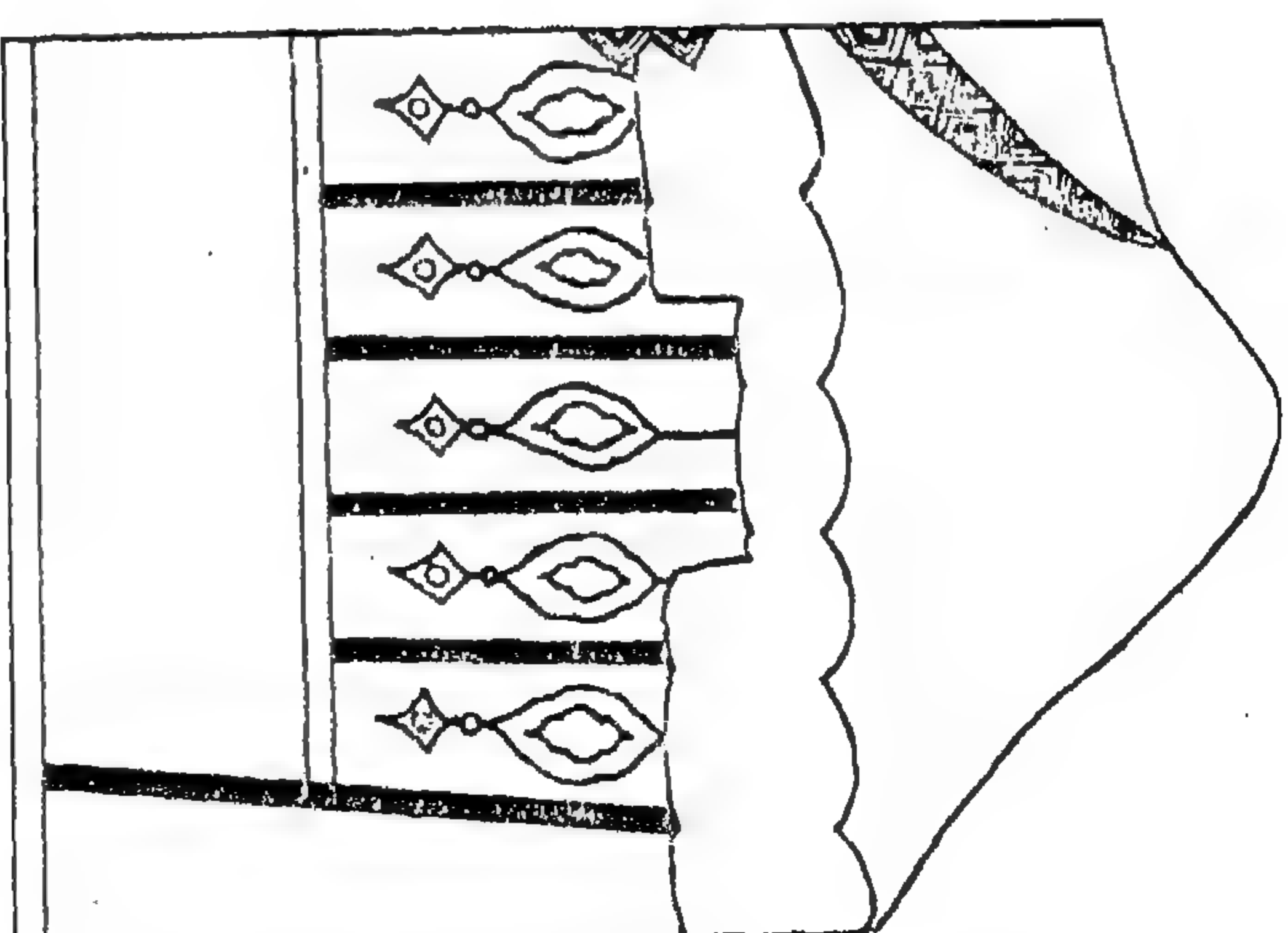


شكل (٢١) نموذج لرسم السجاد في تصاویر القرن ١٥ م. (من تصویرة من عمل ميرك خراسانی - خمسة نظامی ٩٠٠ هـ / ١٤٩٥ م).

(من عمل الباحث).

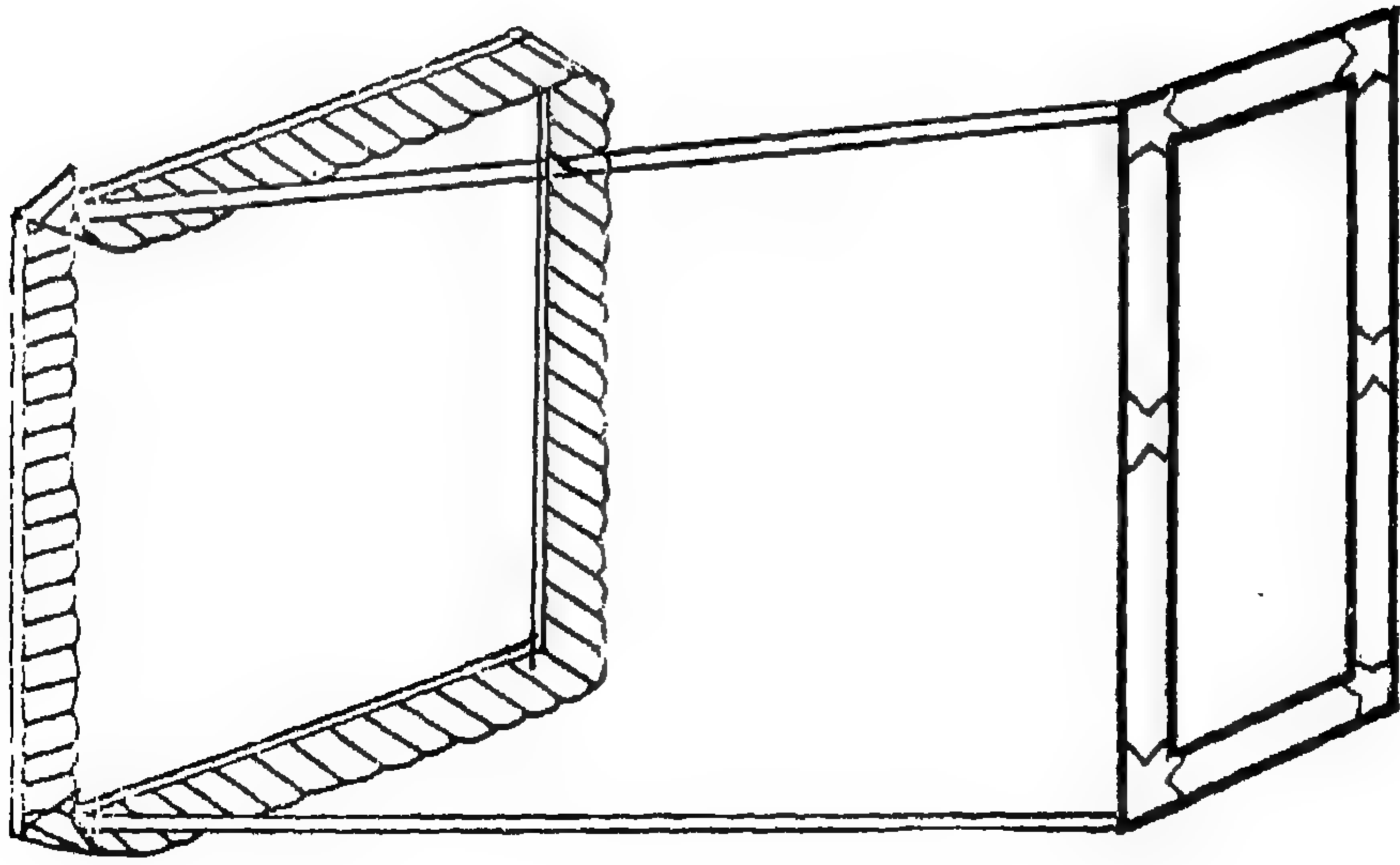


(ب)

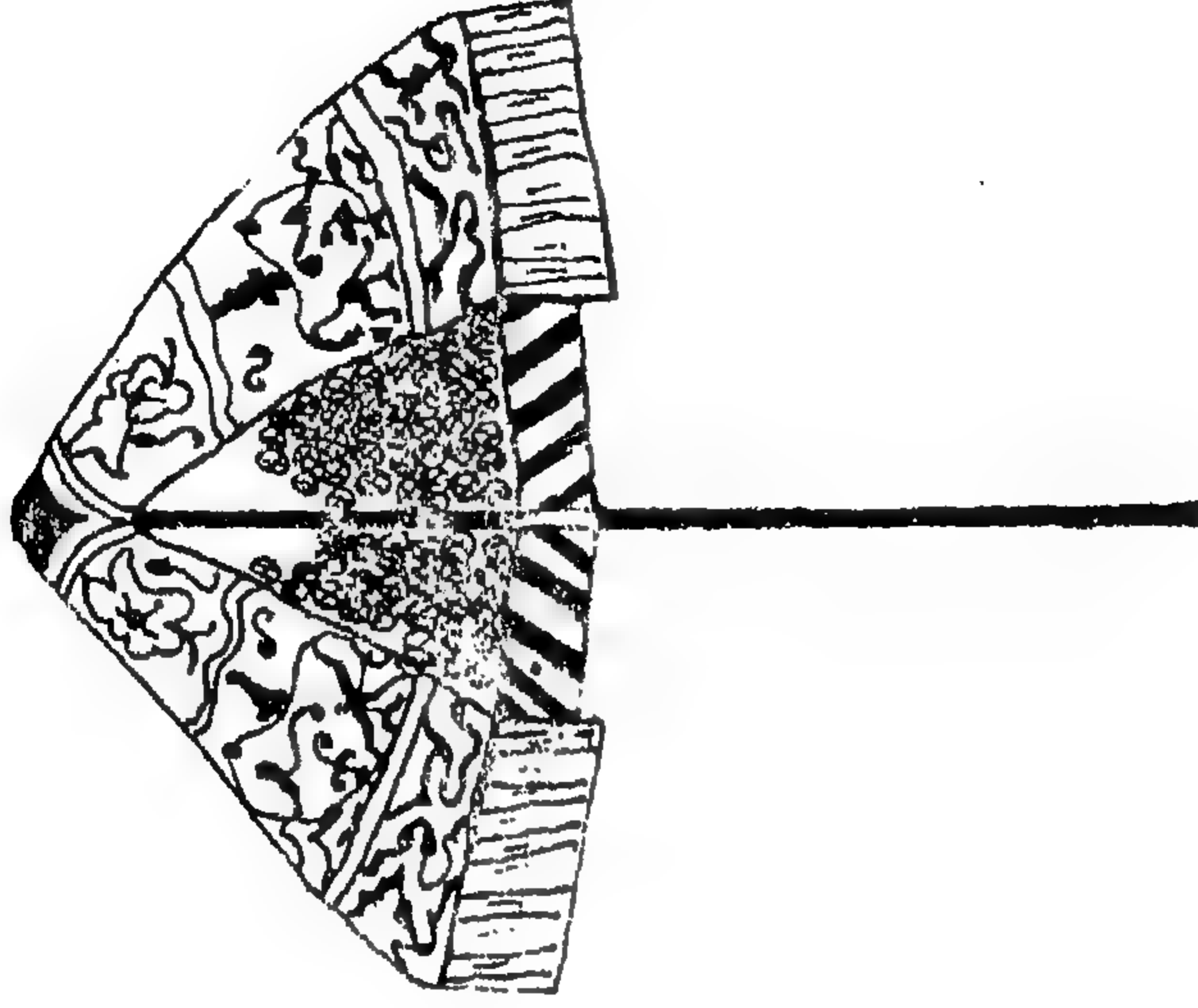


(أ)

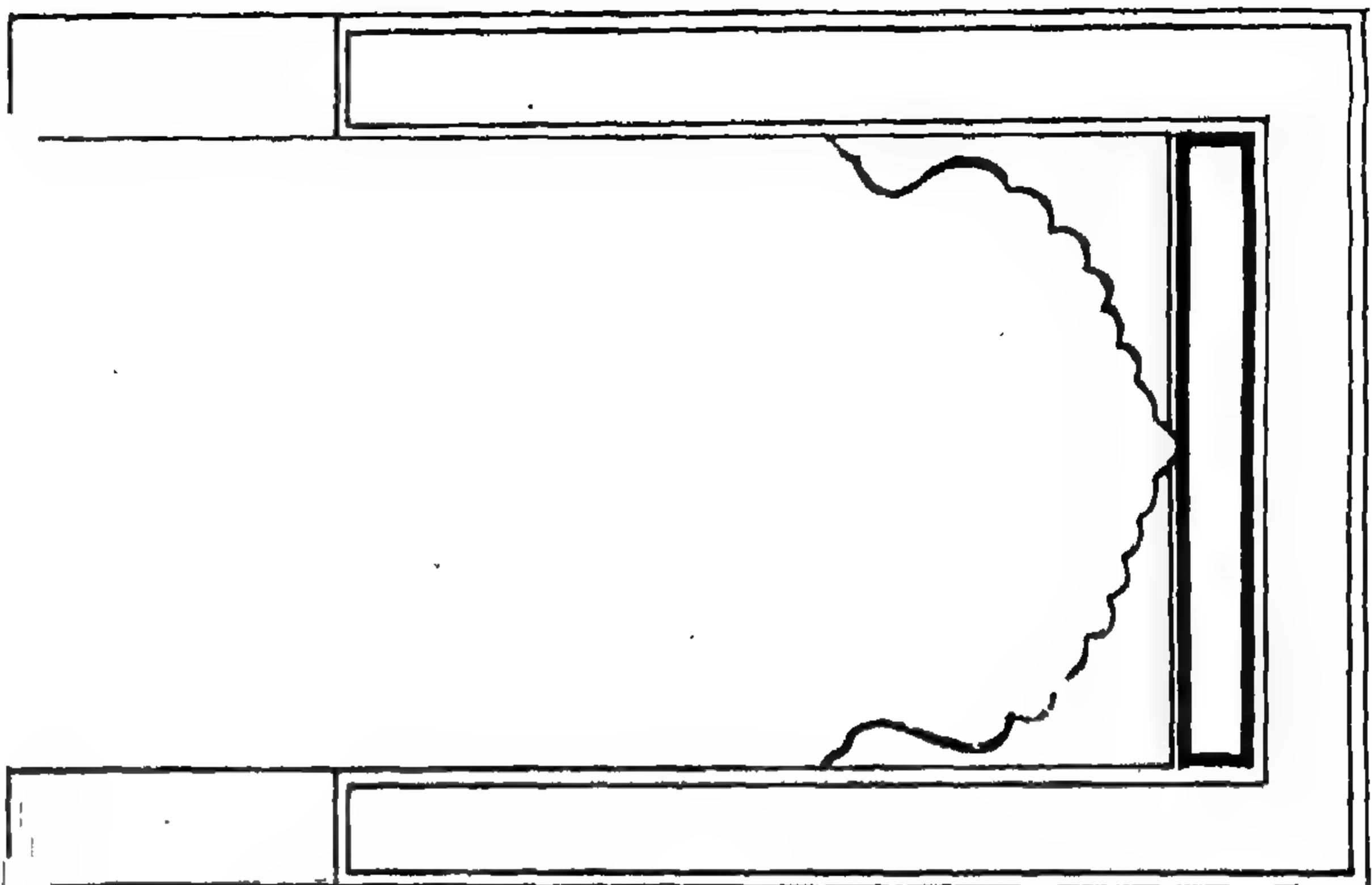
شكل (٢٢) (أ-ب) مخاضج الخيام في تصاور العصرين التيموري والصنفي.
(من عمل الباحث).



شكل (٢٤) نموذج الظلال في تصاوير أواخر العصر التيموري والعصر الصفوي.
(من عمل الباحث).

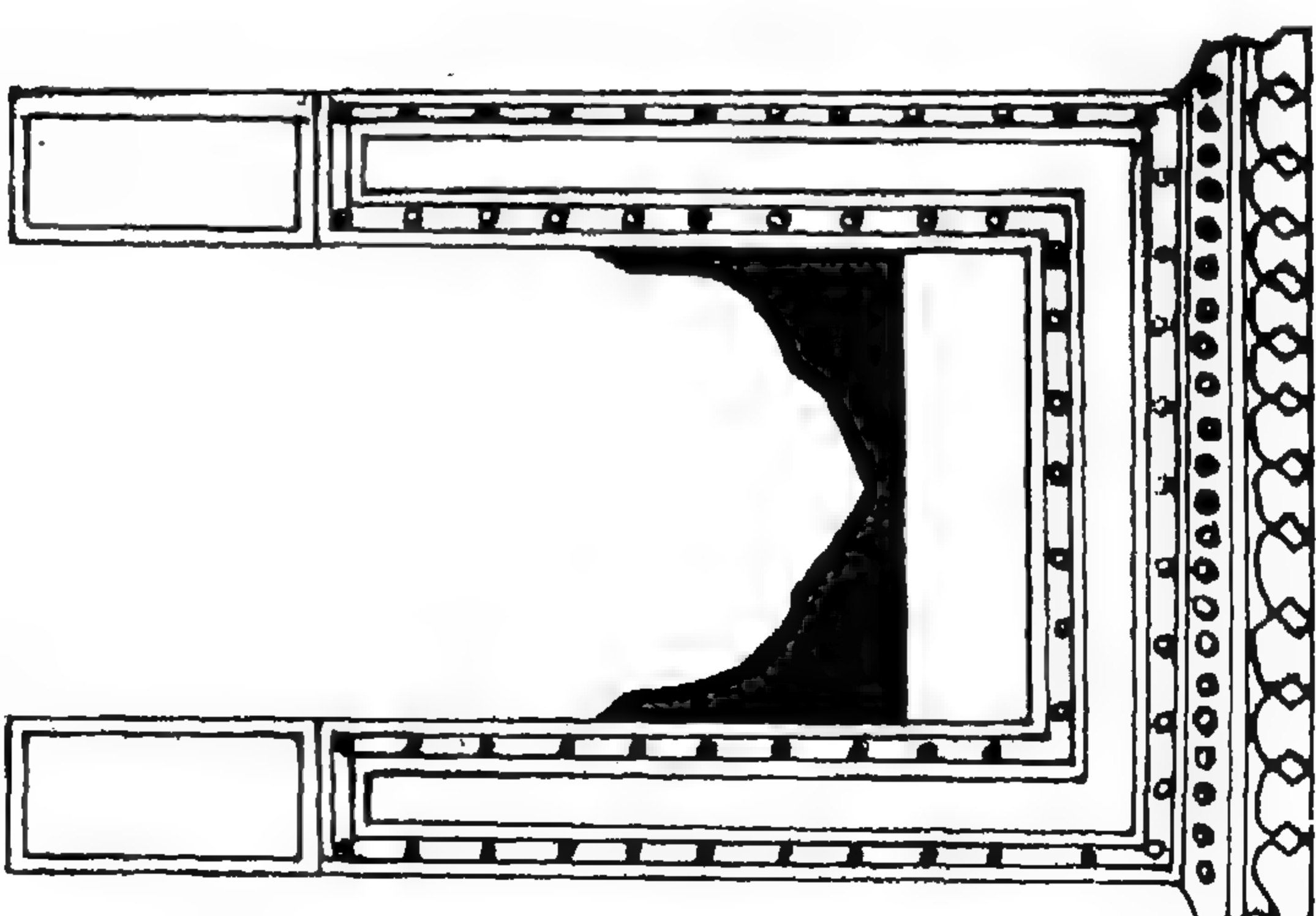


شكل (٢٣) نموذج الظلال في تصاوير العصر التيموري.
(من عمل الباحث).



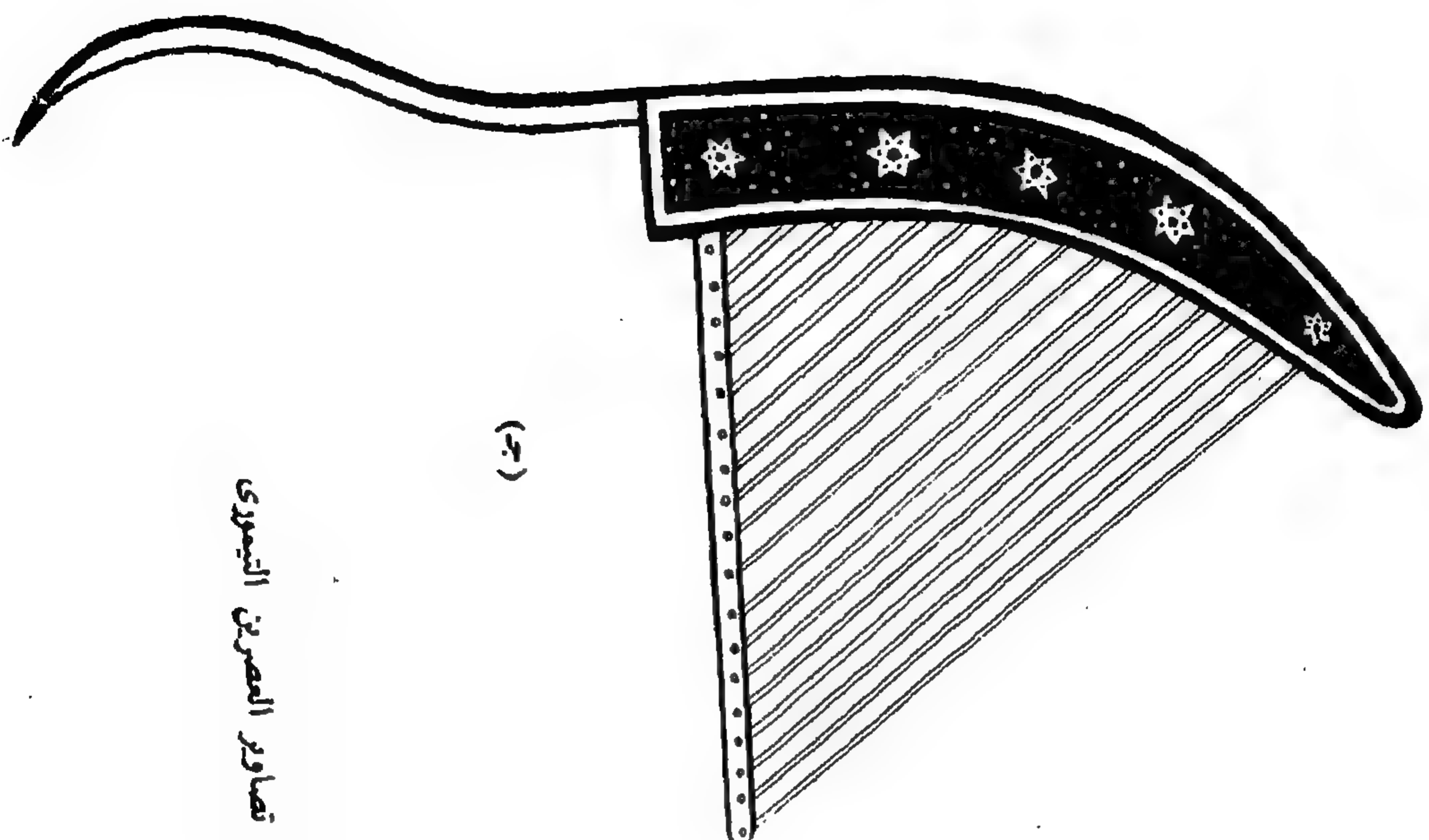
شكل (٢٦)

توزيع العقد المتعدد المقصوص في تصاور العصر التيموري والعصر
الصفوي.
(من عمل الباحث).

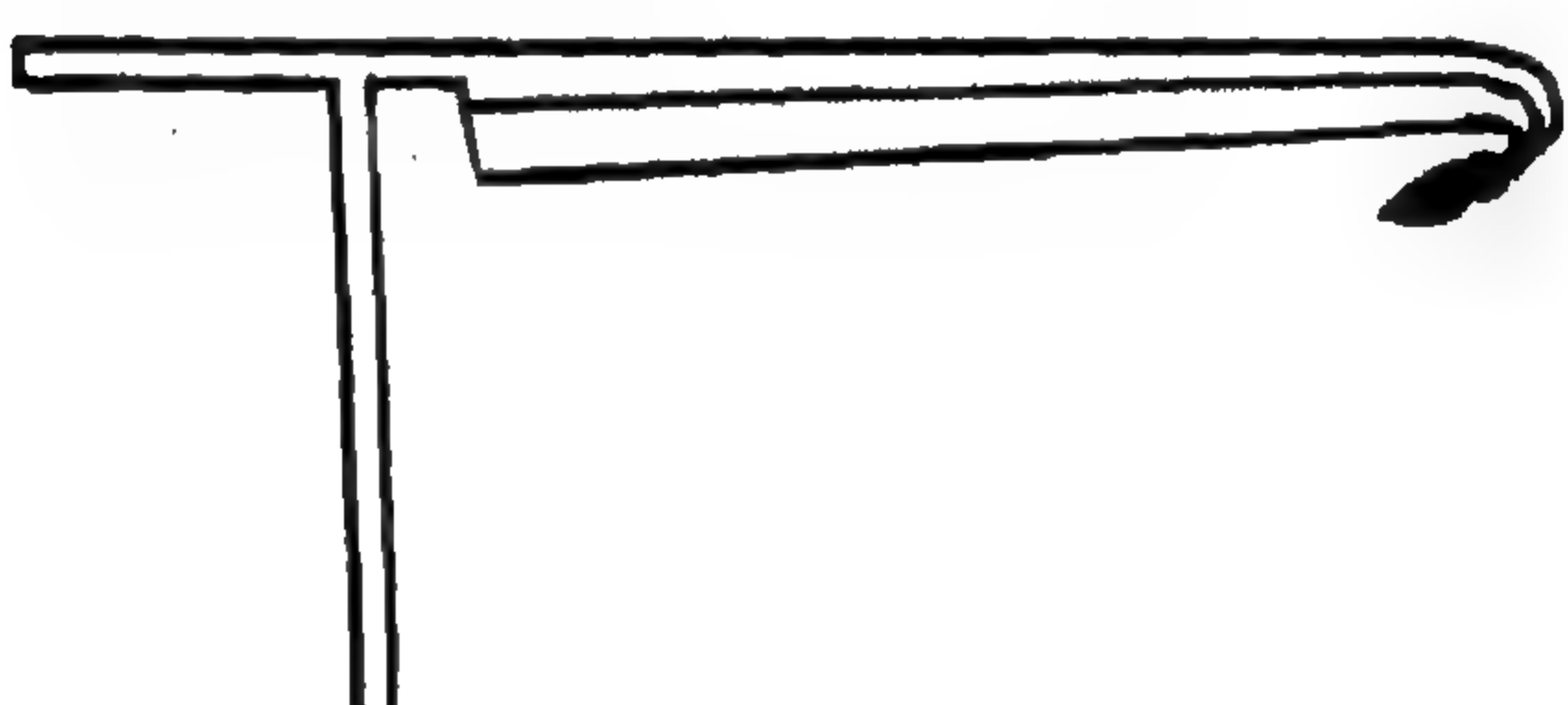


شكل (٢٥)

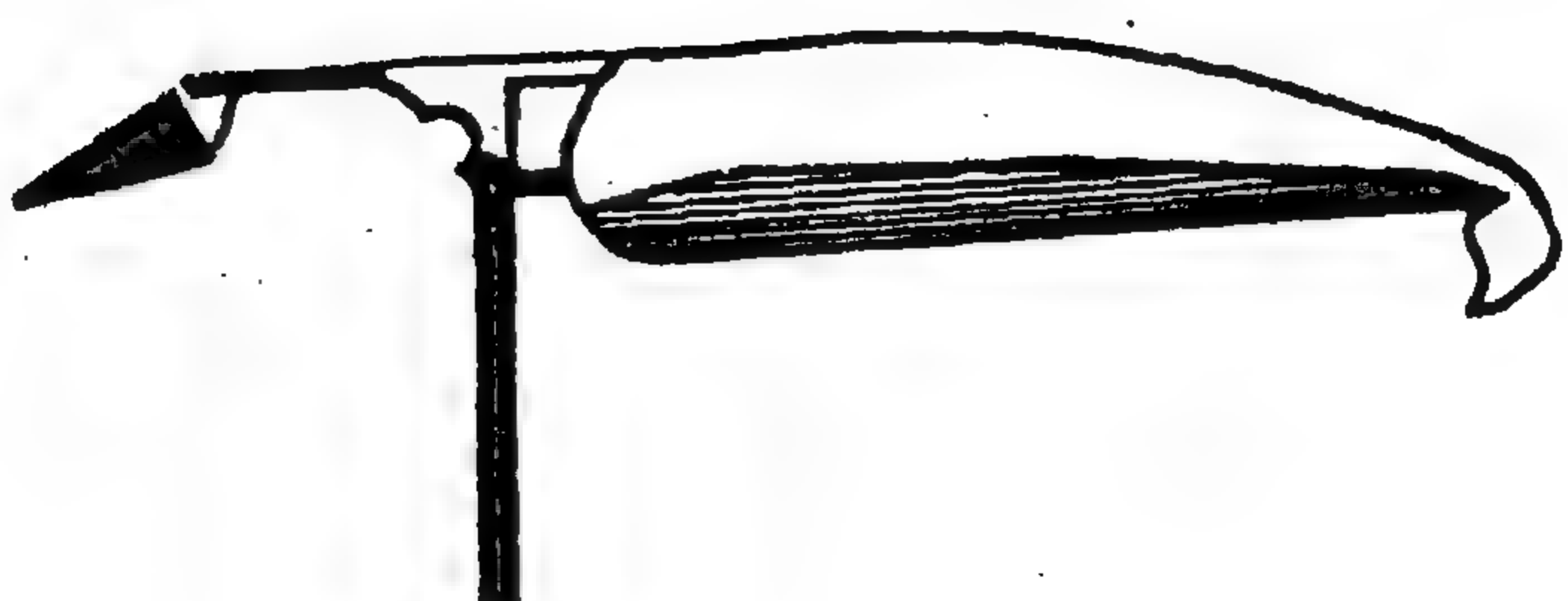
توزيع العقد الثلاثي المقصوص (المداثني) في تصاور العصر التيموري.
(من عمل الباحث).



(ج)

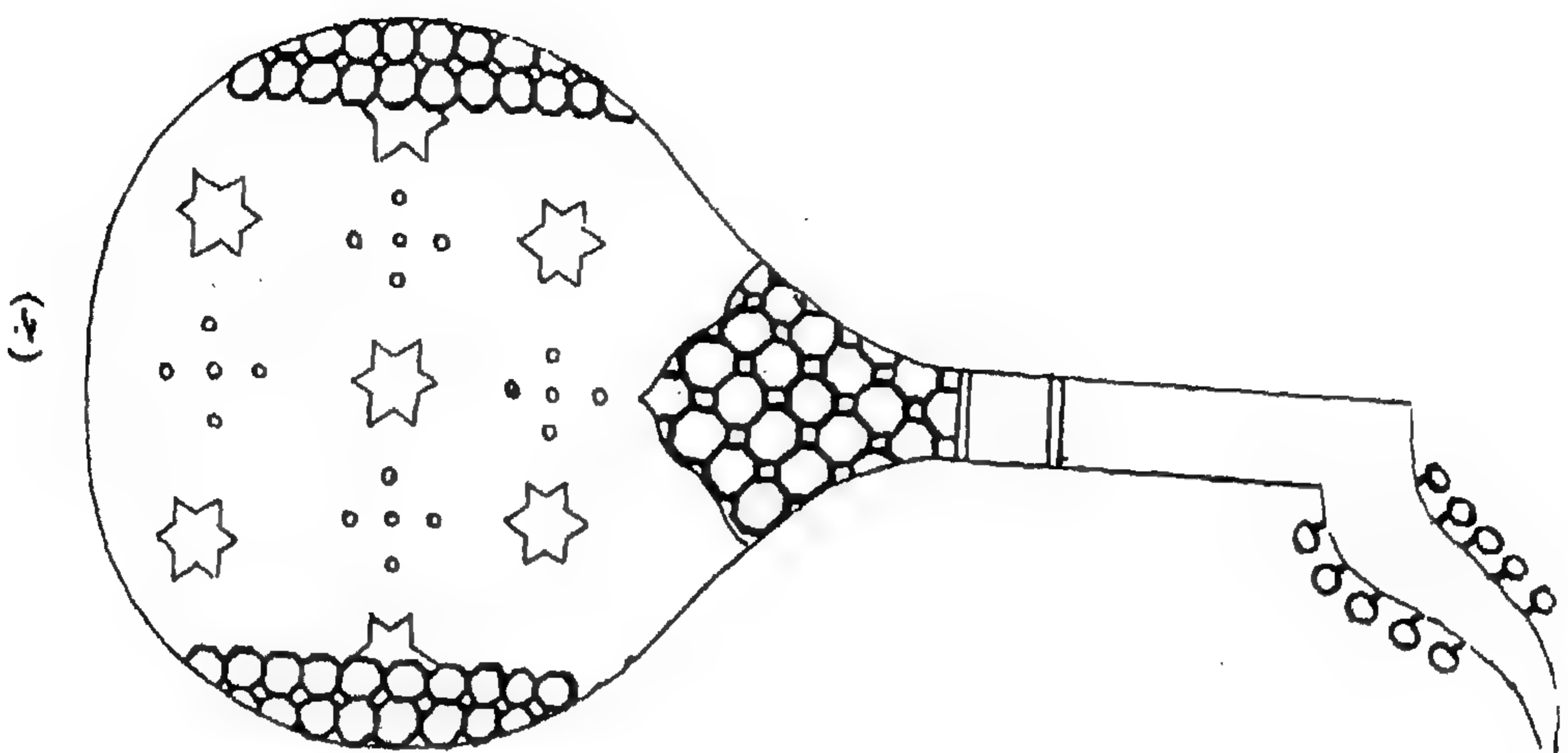


(ب)

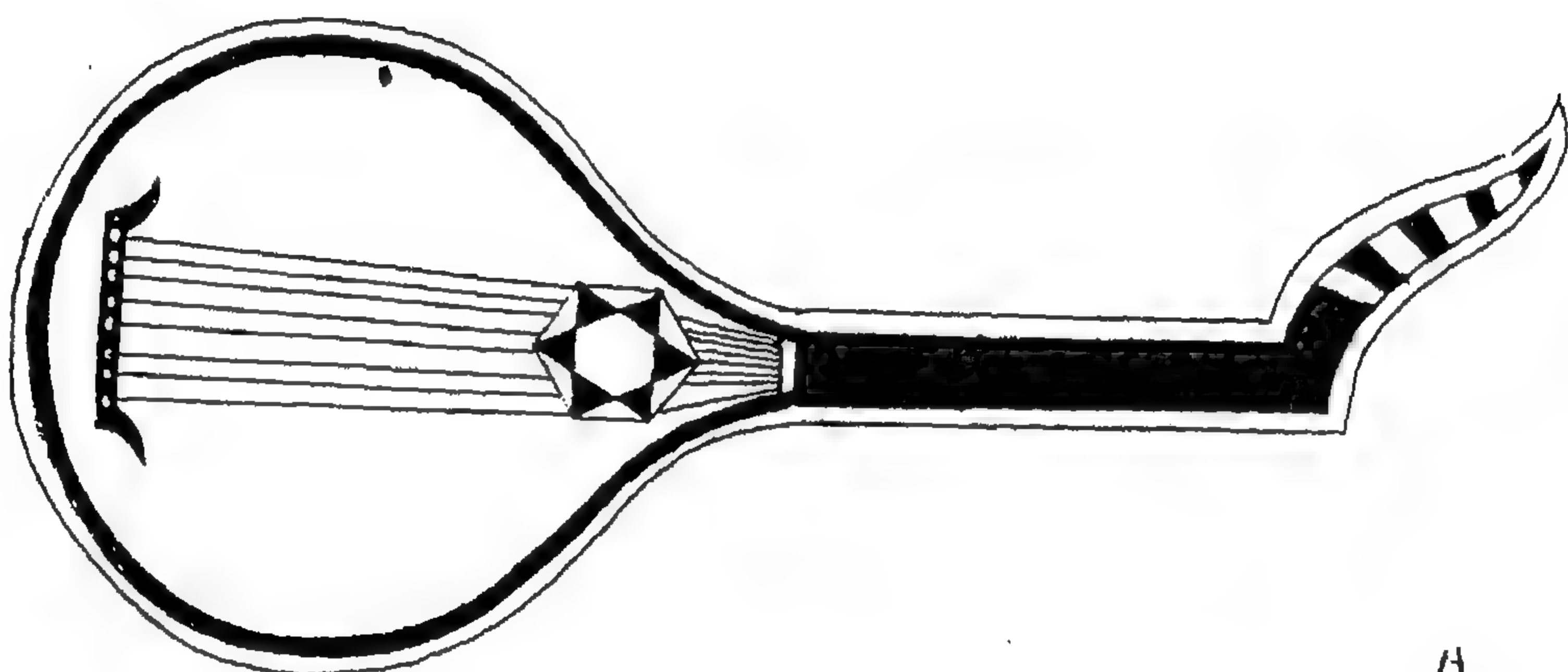


((أ))

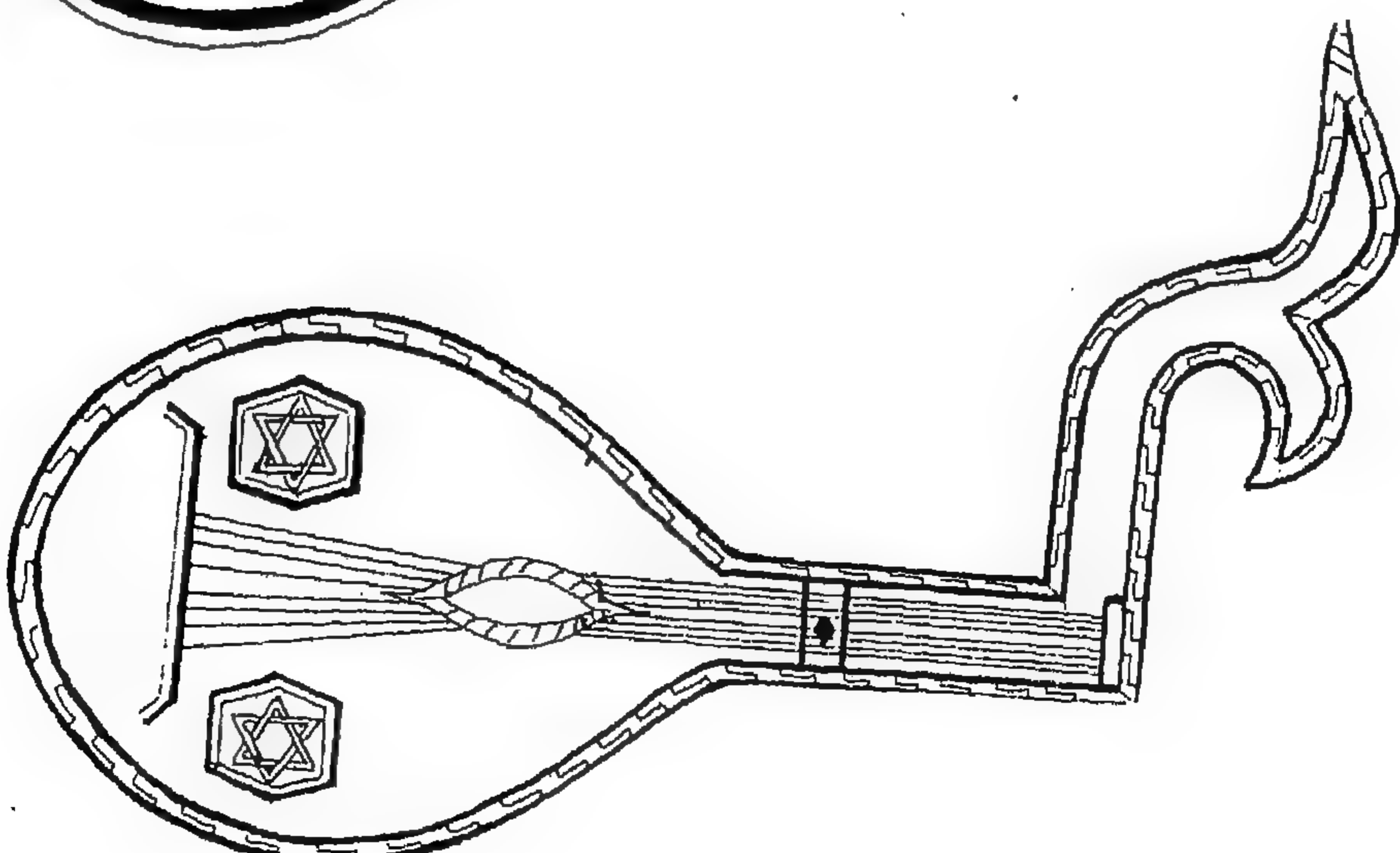
شكل (٢٩) (أب-ج) أشكال آلة الجنكك (الصنج) في تصاور المصريين التيموري
والصفوي.
(من عمل الباحث).



(ج)



(ب)

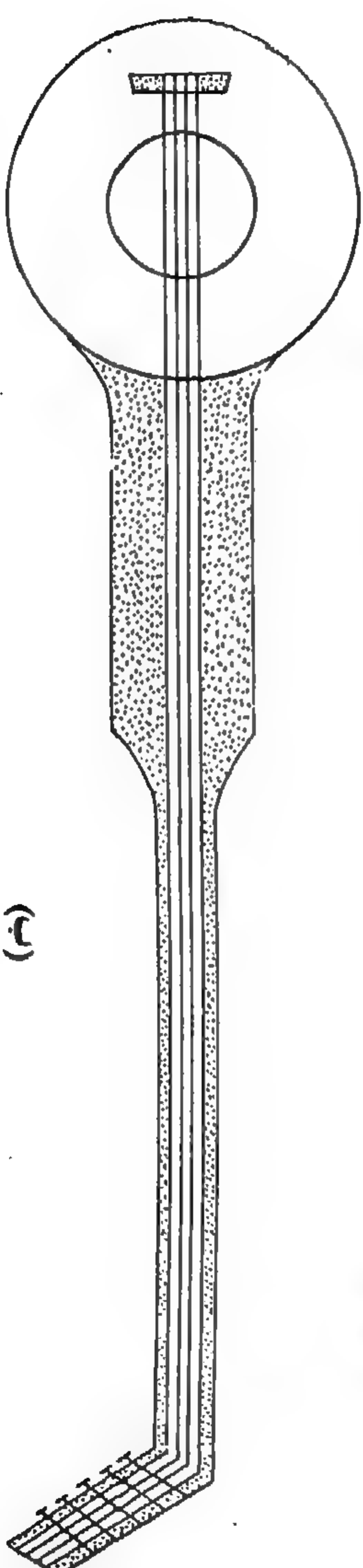


(أ)

شكل (٣٠) (أ-ب-ج) نماذج آلة المود في تصاوير المصممين التيموري والصقري.
(من عمل الباحث).



(أ)

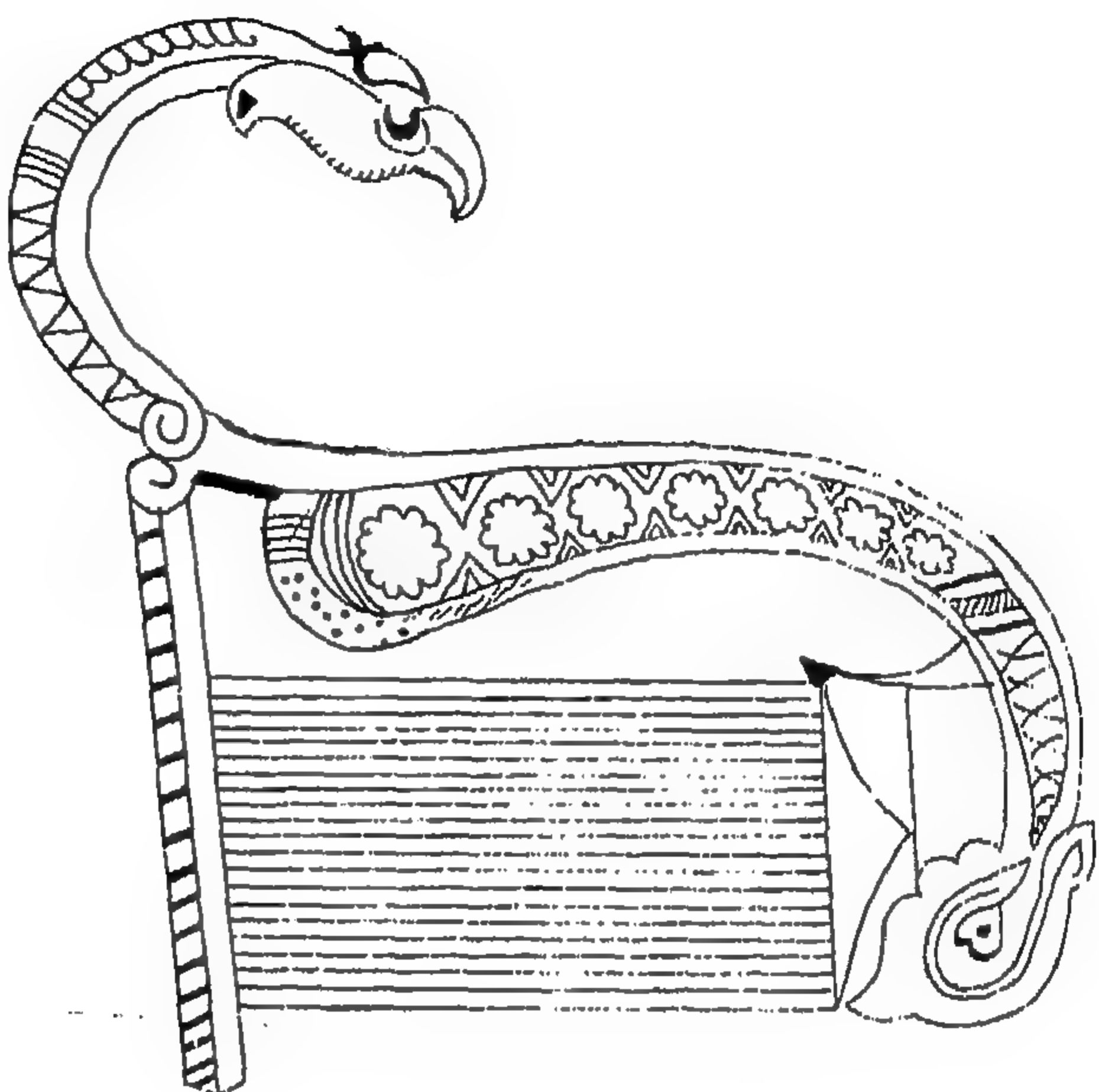


(ب)



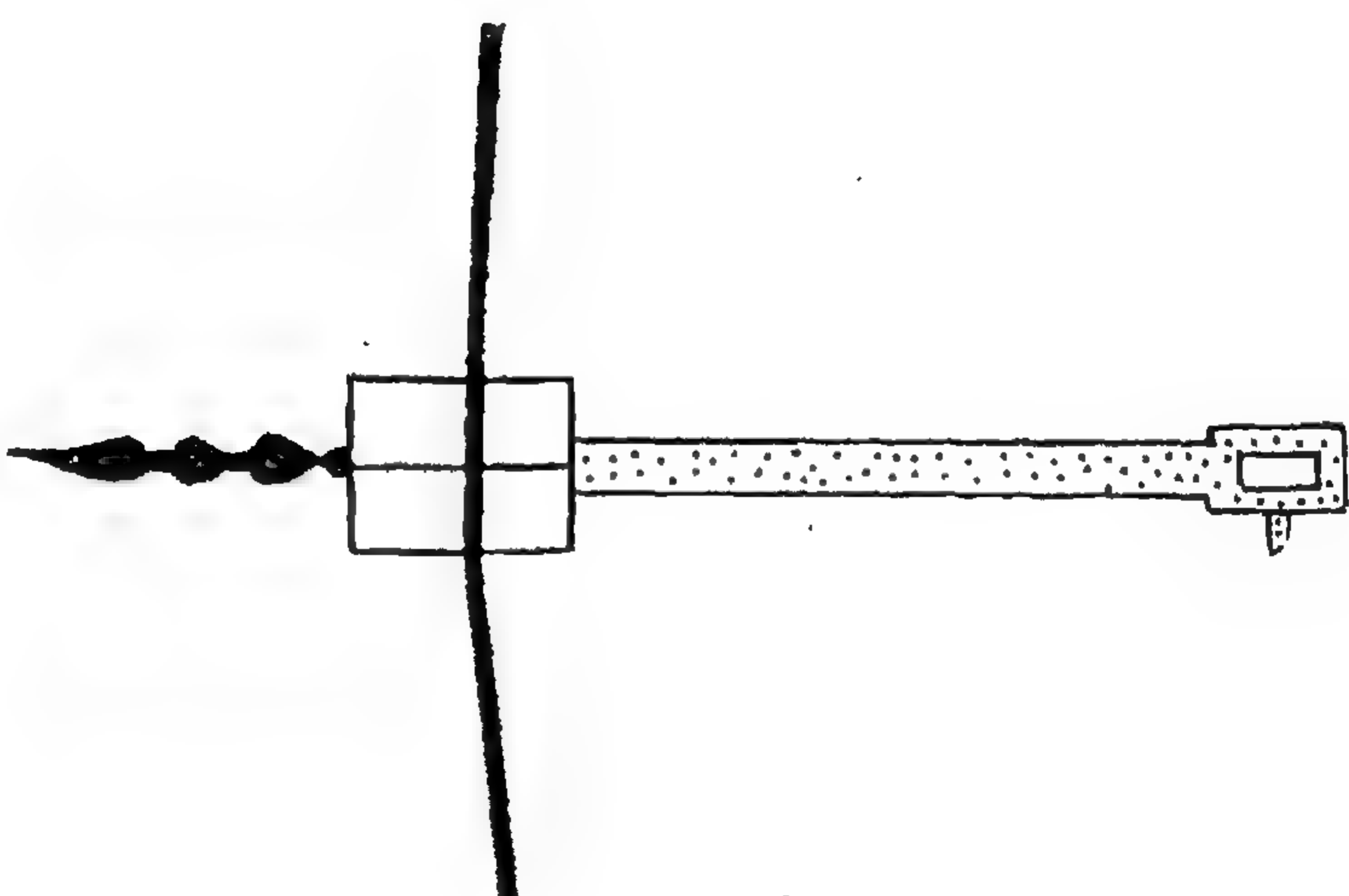
(ج)

شكل (٣١) (أ-ب-ج) غاذج آلة الطنبور في تصاور المعمرين التيموري والصقوي .
(من عمل الباحث)

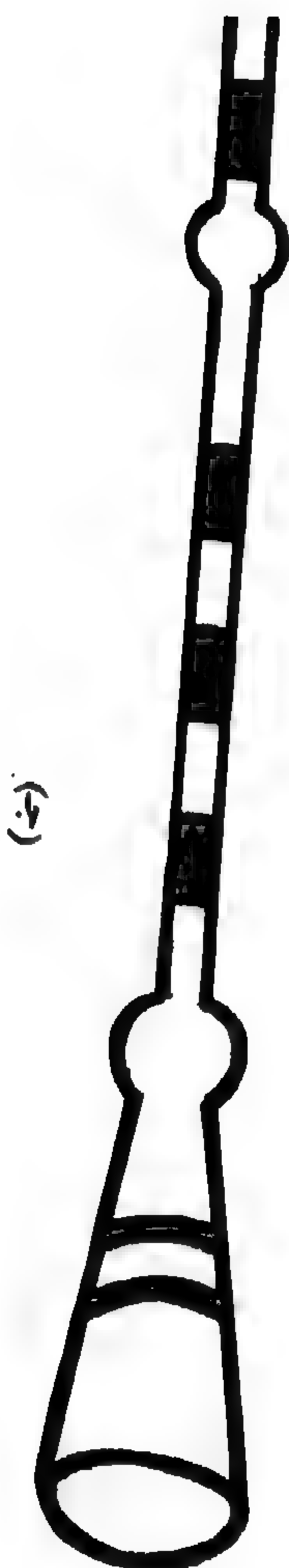


شكل (٣٣)

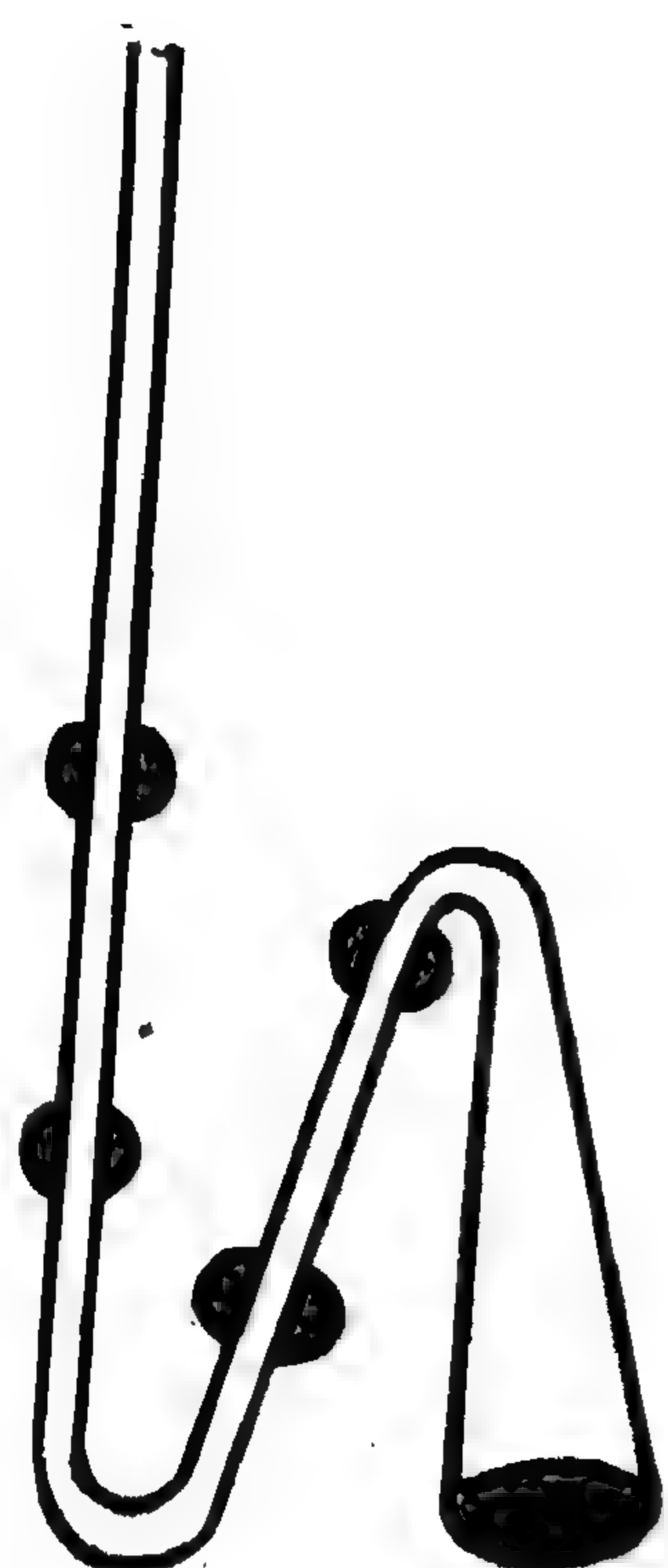
آلة الكثارة في تصورة من العصر الصفوي. محفوظة في متحف كلية الآثار
جامعة القاهرة.
(رقم: ١٩٤٤) (من عمل الباحث).



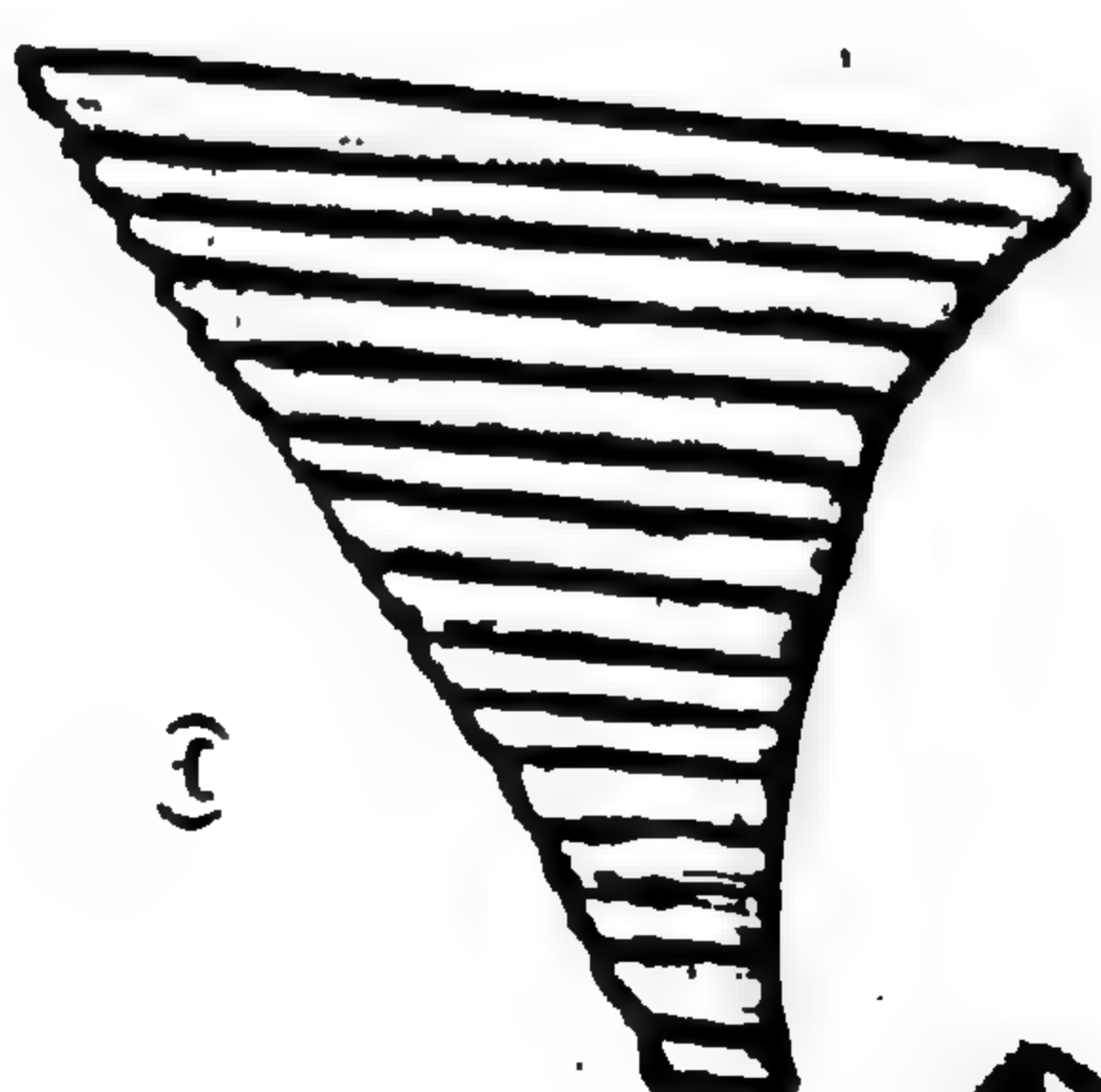
شكل (٣٤) آلة الربابة في تصاور العصرين التيموري والصفوي.
(من عمل الباحث)



(ج)



(د)

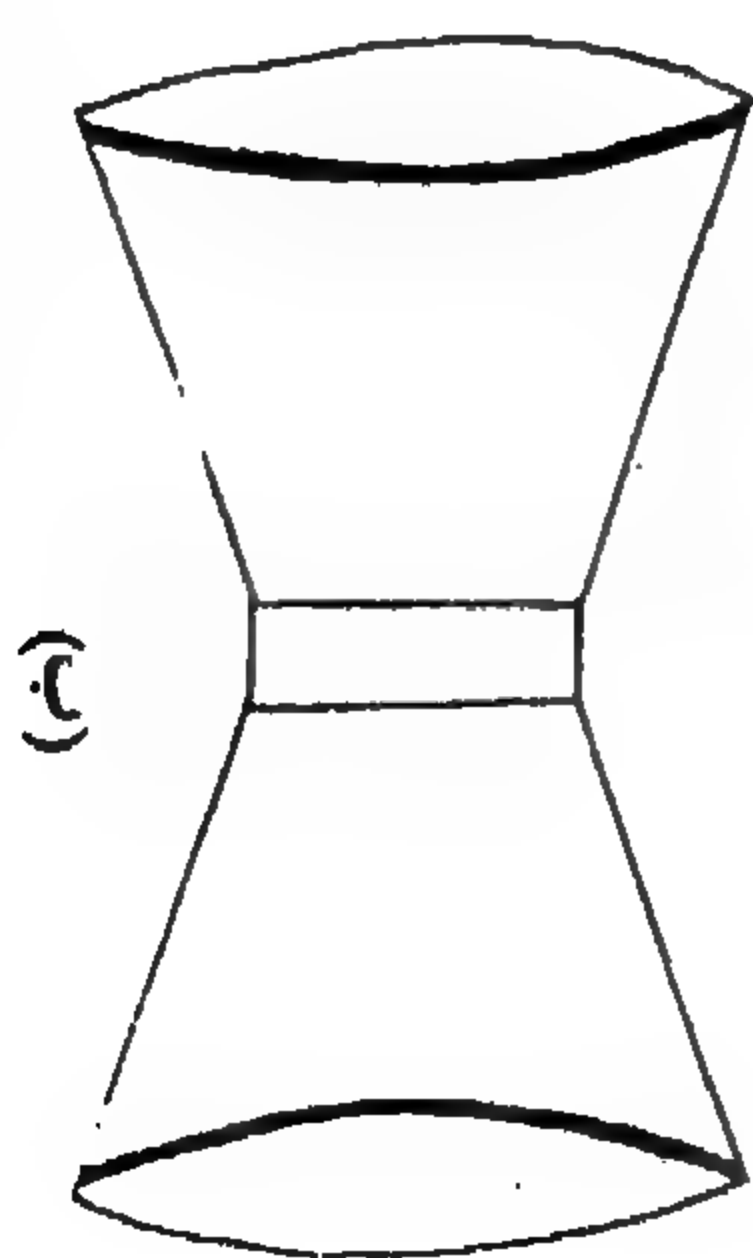
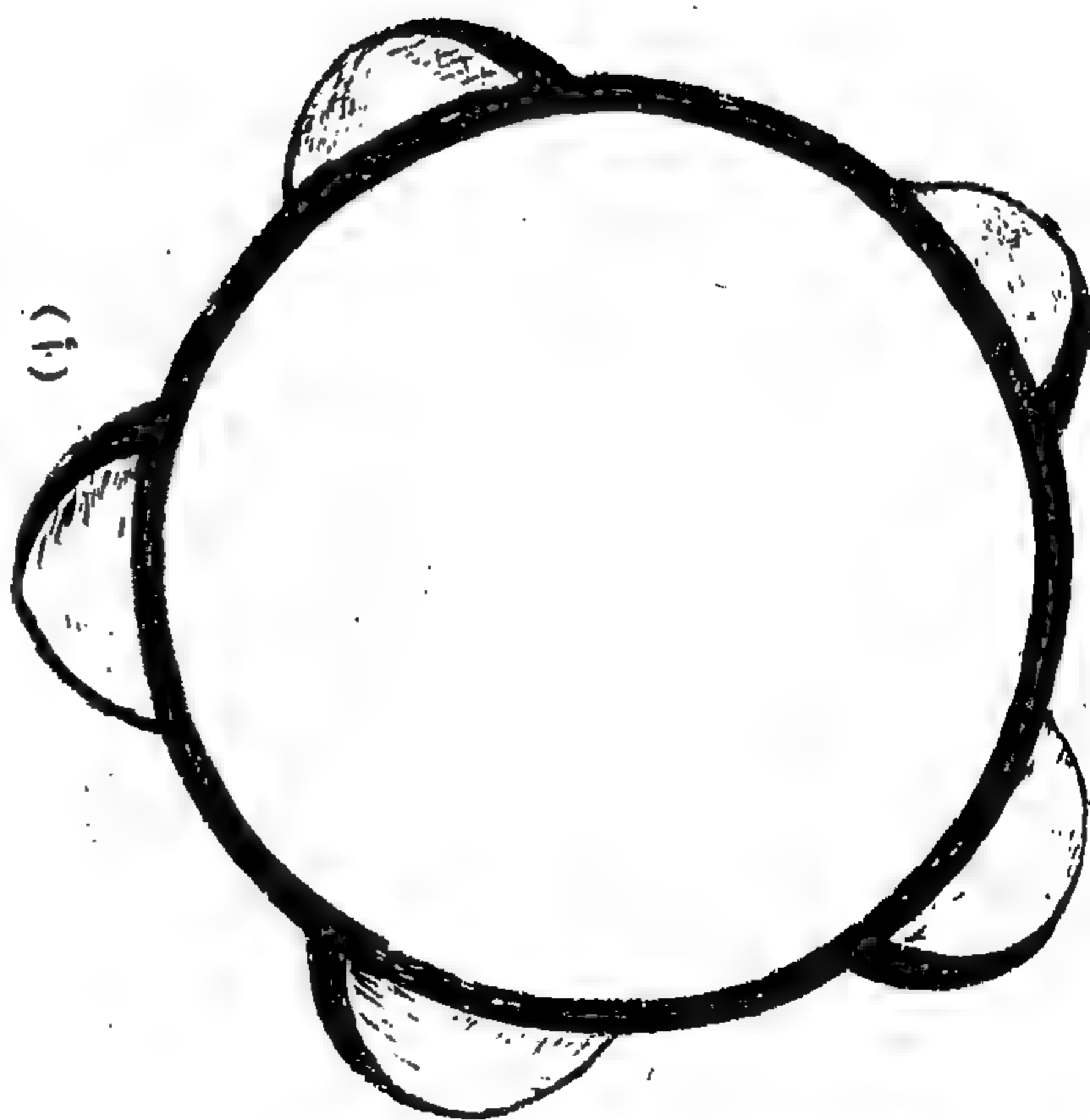
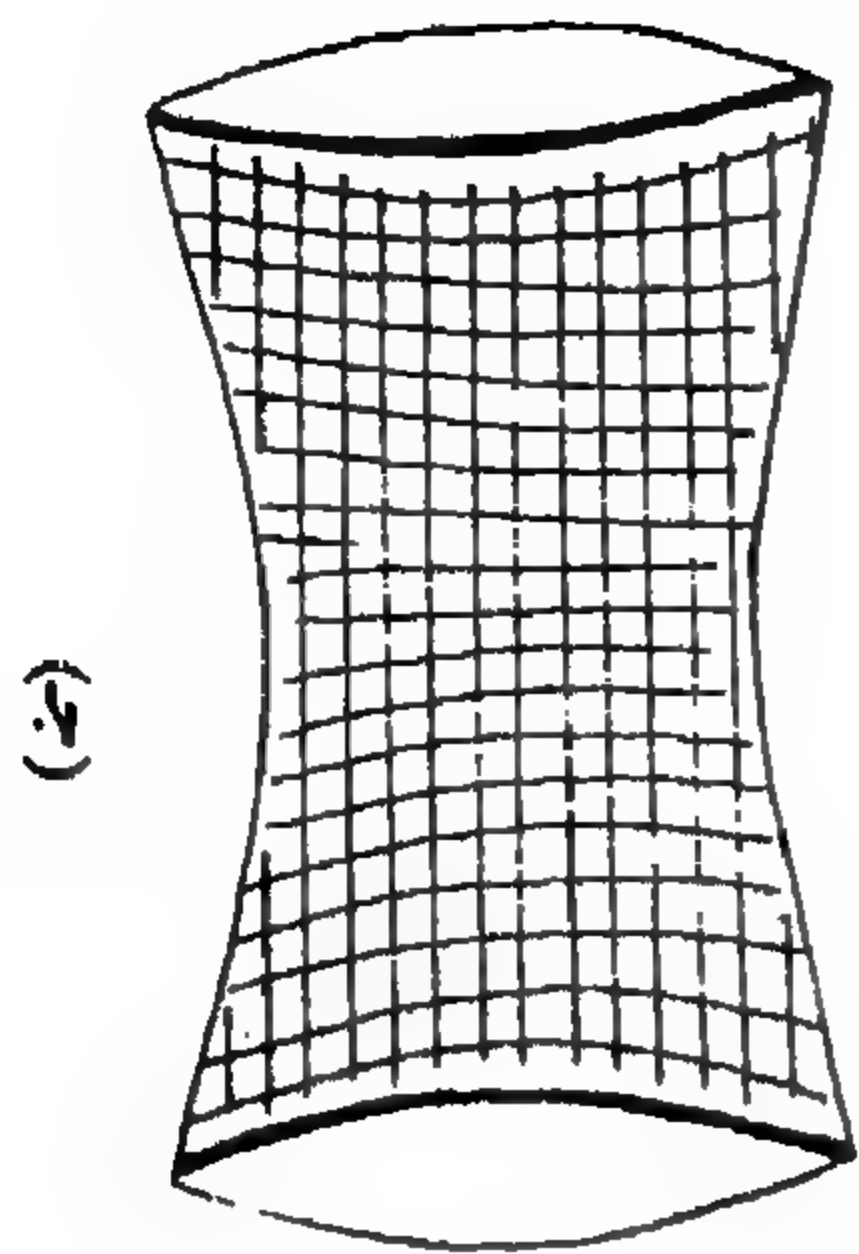


(ب)

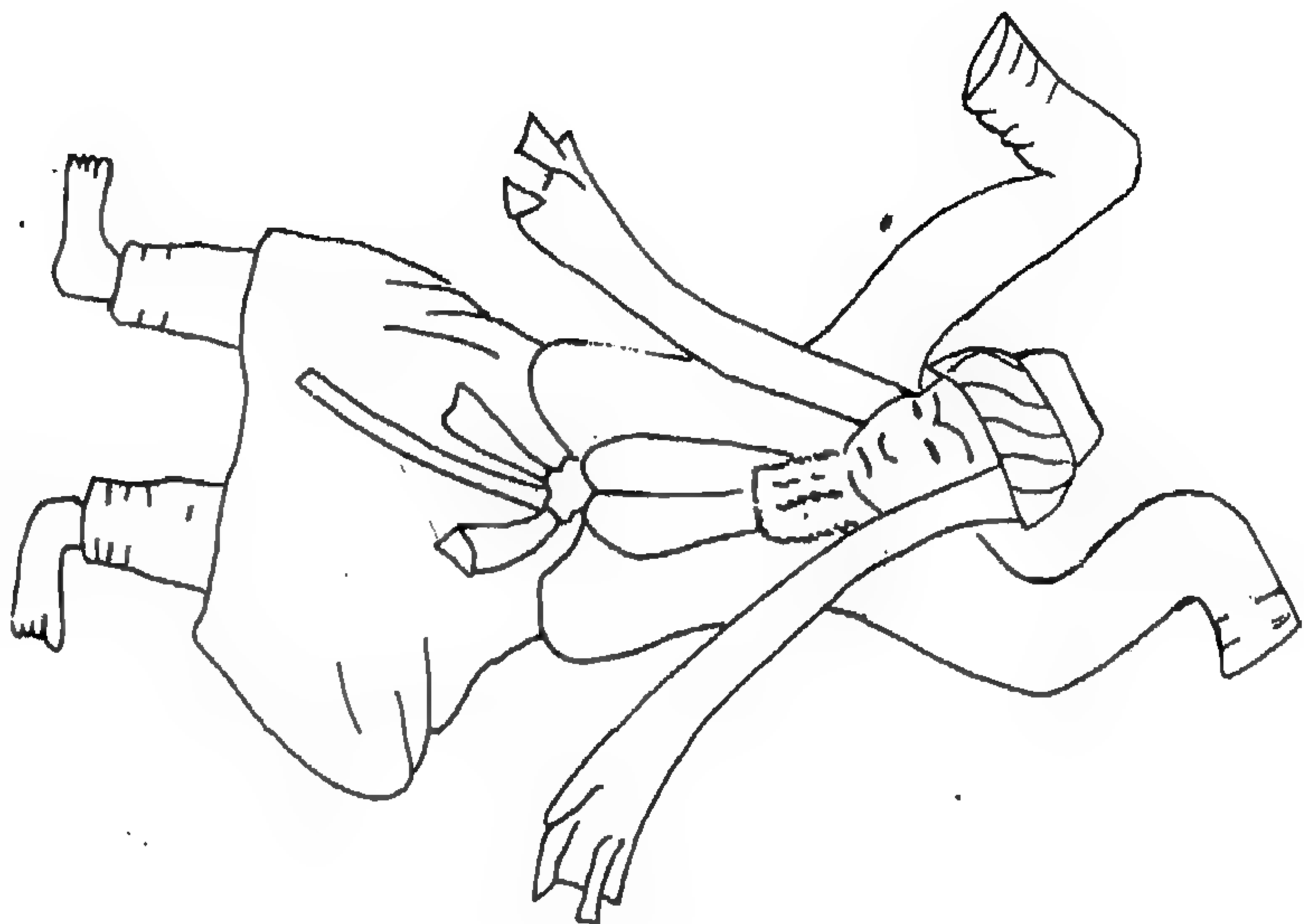


(ا)

شكل (٣٤) (أ-ب-ج-د) نماذج آلات النفخ في تصاور المصنفين النيموري والصقوي
(من عمل الباحث).



شكل (٣٥) (أ-ب-ج-د) آلات الإيقاع في تصاور العصرين النيموري والصقوي.
(من عمل الباحث).

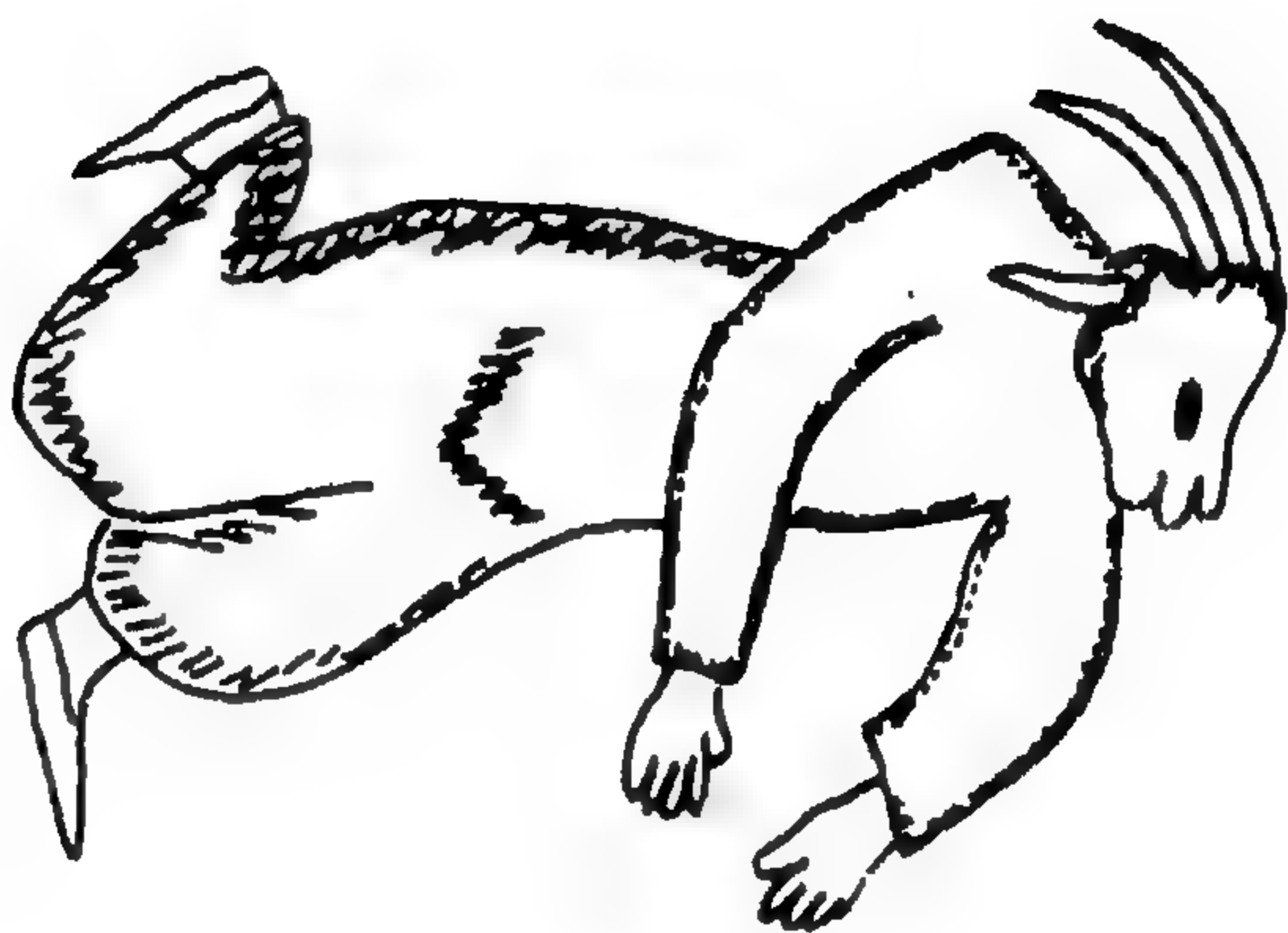


(ب)

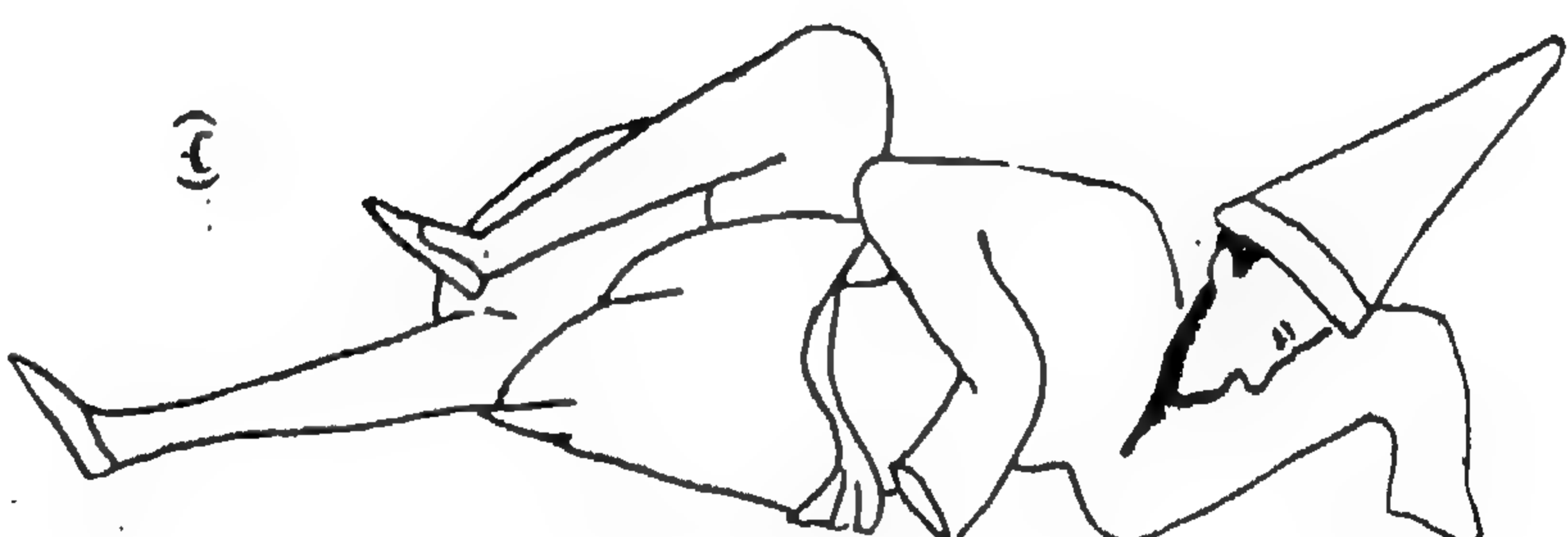


(أ)

شكل (٣٦) (أ-ب) أشكال الدراويش في تصاور بيزاد ومدرسته أواخر العصر التيموري
والمدرسة الصفوية الأولى.
(من عمل الباحث).



(أ)



(ب)

شكل (٣٧) (أ-ب) أشكال دراويش القلندرية في تصاور سلطان محمد ومحمدى (القرن
 ١٦م).
 (من عمل الباحث).



شكل (٣٨) نموذج لرسوم الملائكة العازفة في تصاوير العصر الصفوي. من تصويرة في مخطوط عجائب المخلوقات (شيراز منتصف ق ١٦ م) محفوظ في مجموعة كير وويو وتمثل «ملاك يعزف الجنك».

(من عمل الباحث).

انظر Robinson, (B.W.) and others, Islamic Painting. pl. 68.

محتويات الكتاب

الموضوع	الصفحة
تقديم	٧
مقدمة	١١

الباب الأول

الحياة الفنية فى العصرين التيمورى والصفوى	٣٥
الفصل الأول: العصر التيمورى	٣٧
الفصل الثانى: العصر الصفوى	٧٥

الدراسة التحليلية

الباب الثانى

العناصر الفنية فى مناظر الطرب	١١٣
الفصل الأول: رسوم الحدائق وملحقاتها	١١٥
١- العناصر النباتية:	١٢٢
أ- الأشجار	١٢٢
ب- الأزهار	١٢٣
٢- العناصر الانشائية	١٢٦
— البركة	١٢٦
— السياج	١٣١
٣- رسوم الأثاث	١٣٣
— المقعد	١٣٣

١٣٩	— الجوسق (الكشك)
١٤٣	— المائدة (الخوان)
١٤٥	٤ — رسوم الفرش
١٤٥	أ- السجاد
١٤٨	ب- الخيام
١٥٠	ج- الظلات
١٥٧	الفصل الثانى : الوحدات والعناصر المعمارية
١٦٠	أ- القصور
١٦٥	ب- القاعات (الإيوانات)
١٧١	ج- الزخارف
١٧٣	و- حنايا العرش والخورنقات
١٧٤	هـ- المداخل والأبواب
١٧٧	و- الأسوار
١٨٠	ز- البرك
١٨١	ح- المنازل
١٨٣	ط- القلاع
١٨٧	الفصل الثالث : الآلات الموسيقية فى مناظر الطرب
١٩٠	١ — الآلات الوترية
١٩١	أ- الجئل (الصنج)
١٩٣	ب- العود
١٩٦	ج- الطنبور
١٩٩	د- الرباب
٢٠٣	هـ- القانون والسنطير
٢٠٥	و- الكنارة
٢٠٧	٢ — آلات النفخ
٢٠٧	أ- الناي
٢٠٩	ب- المزمار

٢١١	جـ- البوق أو النفير
٢١٣	٣- الآلات الإيقاعية
٢١٣	أ- الدف
٢١٥	ب- الطبل
٢١٧	جـ- الصنوح (الطقاطيق)

الباب الثالث

٢٢١	موضوعات مناظر الطرب
٢٢٣	الفصل الأول: تصاوير ذات طابع ملكى
٢٤٥	الفصل الثانى: تصاوير حلقات سماع الصوفية

الدراسة الوصفية

الباب الرابع

٢٥٧	الأجواء المختلفة لمناظر الطرب
٢٧٧	الفصل الأول: مناظر الطرب فى الهواء الطلق
٣٣١	الفصل الثانى: مناظر الطرب فى القصور والقاعات
	الفصل الثالث: مناظر الطرب فى أجواء أخرى (مناظر الصيد واللعب . مناظر حلقات السماع ورسوم الملائكة)
٣٨٣	الملائكة)
٤٠٥	الخاتمة والنتائج
٤١٥	فهرس اللوحات والأشكال
٤٣٣	قائمة المصادر والمراجع العربية والأجنبية
٤٣٤	أولاً: المصادر
٤٣٧	ثانياً: المراجع العربية
١٥٣	ثالثاً: المراجع الأجنبية
٤٦١	اللوحات والأشكال

رقم الأيداع: ١٩٨٩/٨٢٣٠ .
الترقيم الدولي: ٢-١٤١-١٣٣-٩٧٧ .

عربية الطباعة والنشر
١٥ ش نابلس - ميدان موسى جلال - المهندسين
من ش شهاب - أمام مسجد طارق بن زياد
ت : ٣٤٦٥٣٧٦

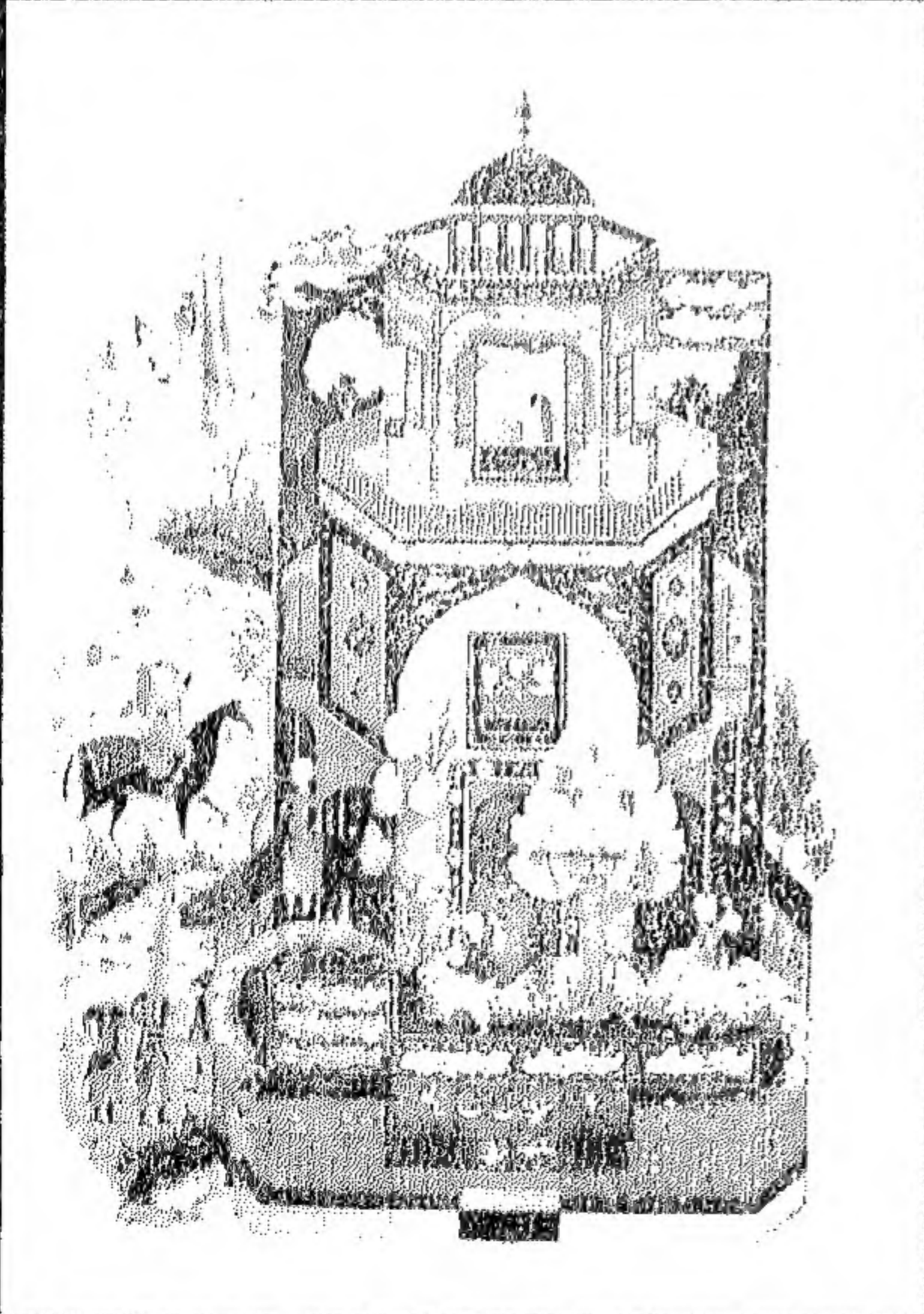
هذا الكتاب

ما لا شك فيه أن الآثار تعتبر وثائق تساعد في التعرف على مختلف جوانب الحياة في العصور السابقة، وبدراسة مجموعات من تلك الآثار والتي ترجع إلى عصور ضاربة في القدم يتضح أن الفنون الحركية (الموسيقى والرقص والغناء) كانت مظهراً من مظاهر النشاط البشري التي مارسها الإنسان في مختلف أطوار حياته، وفي مختلف المجتمعات مع اختلاف الأساليب، وليس غريباً أن تكون هذه الفنون أول ما عرفه الإنسان من ألوان الفن: فيعتقد البعض أن الإنسان عرف الموسيقى قبل أن يعرف لغة الكلام.

وقد انتشرت هذه الفنون انتشاراً واسعاً وذلك لأنها تطورت مع الزمن من مجرد تقليد ديني إلى المشاركة في كافة المناسبات الدينية كانت أو اجتماعية أو ترفيهية، كما كان للارتباط بين الموسيقى والعلوم المقدسة مثل الديانة والفلك لدى كثير من الشعوب القديمة مثل قدماء المصريين أكبر الأثر في الاهتمام بهذا الفن ورعايته.

هذا، ولم يختلف الحال كثيراً في العصور الإسلامية عما كان عليه من قبل من حيث ممارسة هذه الفنون وإن اختلفت الأغراض، فعلى الرغم من تلك الاختلافات التي تارت حول إباحة وتحريم هذه الفنون كما كان الحال بالنسبة لفن التصوير، فقد ظلت الموسيقى تنتمي إلى العلوم الرياضية (الفلك والحساب والهندسة والموسيقى)، كما حظي أرباب هذه الفنون باهتمام الحكام ونالوا رعايتهم.

الناشر



مكتبة مدبولي

٦ ميدان طلعت حرب القاهرة

ت ٧٥٦٤٢١

MADBOULI

BOOKSHOP 6 Talat Harb SQ.

Tel: 756421

